

UNIVERSIDAD DE GRANADA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE HISTORIA Y CIENCIAS DE LA MÚSICA

PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA Y ARTES



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**

El legado de Rafael Puyana Michelsen

Tesis doctoral

L'héritage de Rafael Puyana Michelsen

Thèse de doctorat

Autora/Auteure: M^a Victoria Arjona González

Director: Prof. Dr. Joaquín López González

2021

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: María Victoria Arjona González
ISBN: 978-84-1306-969-2
URI: <http://hdl.handle.net/10481/69923>

A mis padres

ÍNDICE

Compromiso de respeto de los derechos de autor	5
Índice	7
Abreviaturas	13
Lista de figuras y ejemplos musicales	14
Lista de tablas	17
Resumen	19
Resumé	21
Agradecimientos	24
Introducción	27
1. Justificación del tema	27
2. Los estudios sobre Rafael Puyana y su legado: hacia un estado de la cuestión.	29
Publicaciones realizadas en vida de Rafael Puyana	29
Publicaciones efectuadas tras la muerte de Rafael Puyana	31
Investigaciones sobre el Fondo Puyana	34
3. Objetivos	37
4. Metodología, plan de trabajo y fuentes	39
5. Estructura	42
CAPÍTULO I. Rafael Puyana. Formación e influencias: 1950-1979	45
1.1. El aprendizaje de Rafael Puyana con Wanda Landowska en Lakeville (Connecticut)	45
1.1.1. La unión de dos artistas	45
1.1.2. Documentación de Wanda Landowska en el legado de Rafael Puyana y el Fondo Montpensier de la Biblioteca Nacional de Francia	60
1.1.2.1. Escritos e investigaciones sobre Landowska en el Fondo Puyana	61
1.1.2.2. Programas de concierto y cartees de Landowska	67
La actividad musical de Landowska en España.	67
Landowska en las grandes Capitales de España en los años 20 y 30	68
La actividad musical en Saint Leu-la-Forêt	74
1.1.2.3. Discografía	89
1.2. El aprendizaje de Rafael Puyana con Nadia Boulanger en Francia	91
1.2.1. Las clases de Rafael Puyana con Nadia Boulanger	92
1.2.2. La participación de Rafael Puyana en el Conservatorio de Fontainebleau (Francia)	95

CAPÍTULO II. Rafael Puyana en el mundo de la Música Antigua	99
2.1. Early Music Movement	99
2.1.1. La escuela de Wanda Landowska	101
2.2. ¿Cómo entender e interpretar la Música Antigua después de Landowska? Nuevas corrientes estéticas	105
2.2.1. La escuela holandesa: Gustav Leonhardt	106
2.3. El gran gurú de la Música Barroca [Gustav Leonhardt] versus El Príncipe de los virtuosos del clavicémbalo [Rafael Puyana]	112
2.3.1. La relación de Rafael Puyana con los constructores de sus instrumentos	123
2.3.2. Los instrumentos empleados en discos y conciertos	128
2.3.3. Gustav Leonhardt Y Rafael Puyana: un duelo de corrientes estéticas en los mismos escenarios	131
CAPÍTULO III. La trayectoria artística de Puyana: un clavecinista polifacético	139
3.1. La actividad concertística de Rafael Puyana (1957-2005)	139
3.1.1. El comienzo de una exitosa carrera (1953-1960)	140
3.1.2. La consolidación de su carrera en escenarios americanos y europeos (1960-1970)	150
3.1.3. La transición clavecinística: del Pleyel a los instrumentos históricos (1970-1990)	170
3.1.4. Etapa de madurez y retirada de escenarios (1990-2005)	199
3.2. Del concierto a la grabación: elaboración del material	216
3.2.1. El repertorio de concierto de Puyana	216
3.2.2. Puyana como divulgador: notas al programa, notas incluidas en los discos, conferencias y otras publicaciones.	224
3.2.2.1. Notas al programa	228
3.2.2.2. Las notas incluidas en los discos	229
Las notas de los discos en el legado de Rafael Puyana	237
3.2.2.3. Las conferencias	248
3.2.2.4. Las publicaciones de Puyana sobre Arte	254
3.3. Los instrumentos del legado de Rafael Puyana	256
3.3.1. Los instrumentos originales	258
3.3.2. Instrumentos construidos a partir de originales	261
Pleyel Grand Modèle (1951) según modele Pleyel (1912)	261
Willard Martin (1982) copia del Blanchet (s. XVIII)	264
Goble (1994) copia del Hass (1740)	268
3.3.3. El transporte de instrumentos	275
CAPÍTULO IV. La faceta docente de Rafael Puyana	277
4.1. Rafael Puyana en Música en Compostela (1960-1965)	277
III Música en Compostela (1960)	278

IV Música en Compostela (1961)	281
V Música en Compostela (1962)	281
VI Música en Compostela (1963)	283
VII Música en Compostela (1964)	283
VIII Música en Compostela (1965)	284
Música en Compostela (1966-1982)	286
4.2. La vinculación de Rafael Puyana con el Festival Internacional de Música y Danza y los Cursos Manuel de Falla en Granada	287
II Curso Manuel de Falla (1971)	289
III Curso Manuel de Falla (1972)	292
IV Curso Manuel de Falla (1973)	296
V Curso Manuel de Falla (1974)	298
VI Curso Manuel de Falla (1975)	300
VII Curso Manuel de Falla (1976)	301
VIII Curso Manuel de Falla (1977)	304
IX Curso Manuel de Falla (1978)	306
X Curso Manuel de Falla (1979)	311
XI Curso Manuel de Falla (1980)	313
XII Curso Manuel de Falla (1981)	316
XIII Curso Manuel de Falla (1982)	317
4.3. Entre Granada y Santiago de Compostela (1983-1985)	321
1983	321
1984	326
1985	330
4.4. La continuidad de Rafael Puyana en Santiago de Compostela	337
XXIX Música en Compostela (1986)	337
XXX Música en Compostela (1987)	337
XXXI Música en Compostela (1988)	338
XXXII Música en Compostela (1989)	339
XXXIII Música en Compostela (1990)	339
XXXIV Música en Compostela (1991)	340
XXXV Música en Compostela (1992)	341
XXXVI Música en Compostela (1993)	343
XXXVII Música en Compostela (1994)	343
L Música en Compostela (2007)	345
4.5. Los discípulos y la metodología clavecinística de Rafael Puyana	349
CAPÍTULO V. Aportaciones y proyectos musicales de Rafael Puyana	359
5.1. Incrementando el repertorio de clave	359
5.1.1. Robert Evett (1922-1975): <i>Harpsichord Concerto</i> (1961)	360
5.1.2. Julián Orbón (1925-1991): <i>Tres Cantigas del Rey</i> (1960) y <i>Partita I</i> (1963)	363
5.1.2.1. Análisis de las <i>Tres Cantigas del Rey</i> (1960)	366
5.1.2.2. Análisis de la <i>Partita I</i> (1963) de Julián Orbón	390

5.1.3. Federico Mompou (1893-1987) Canción y Danza N° 11 para piano (1961)	400
5.1.4. Stephen Dodgson (1924-2013) <i>Duo Concertante for guitar and harpsichord</i> (1968)	406
5.1.5. Alain Louvier (1945) <i>Études pour Agresseurs</i> (1972)	412
5.1.6. Xavier Montsalvatge (1912-2002): <i>Concerto del Albayzin</i> de Montsalvatge (1978)	415
5.2. El interés de Puyana en D. Scarlatti: Entre el cine y e archivo	442
5.2.1. La colaboración cinematográfica de Rafael Puyana en Domenico Scarlatti his music and his world	442
En busca de un intérprete scarlattiano	444
El contrato entre la BBC y Rafael Puyana	445
Las sonatas seleccionadas	447
Los instrumentos y su afinación	449
Localización y grabación	451
El montaje	454
La emisión y estructura del documental	457
Las críticas del documental	461
Discografía resultante	463
Otros asuntos tratados en la correspondencia	464
5.2.2. La documentación de Domenico Scarlatti en el Legado de Puyana	466
Partituras y Particellas	467
Programación Concertística de Puyana sobre Scarlatti	470
La documentación de Scarlatti en el Fondo Puyana	475
Las conferencias de Puyana sobre Scarlatti	477
La discografía de Scarlatti en el Legado Puyana	479
5.3. Los Descalzos Viejos de Ronda: El proyecto inacabado de Rafael Puyana	487
5.3.1. En busca de un lugar con encanto	487
5.3.2. El alma máter	488
5.3.3. Temporadas en Ronda	489
5.3.4. Los continuos obstáculos	493
5.3.5. Los Descalzos Viejos: cerrando un trato	497
5.3.6. ¿Cómo estaban los Descalzos Viejos?	499
5.4. El legado de Rafael Puyana a la Fundación Archivo Manuel de Falla	503
5.4.1. El traslado	504
5.4.2. La gestión del Fondo Puyana	505
La exposición	506
Exhibición de la documentación de Rafael Puyana en los programas de los Encuentros Manuel de Falla	506
5.4.3. Las colaboraciones con el Real Conservatorio “Victoria Eugenia” de Granada	506
5.4.4. Los conciertos y cursos realizados con los claves de Puyana	507

«Rafael Puyana In Memoriam» XX Encuentos Manuel de Falla (2014)	508
El ciclo La Alhambra en clave	508
Otros conciertos con los claves de Puyana	510
Colaboraciones con otras instituciones: Cursos de música con los claves de Puyana	511
Conclusiones	513
<i>Conclusions</i>	523
Bibliografía y Fuentes	533
A. Fuentes del Fondo Puyana	533
A.1. Artículos	533
A.2. Correspondencia	535
A.3. Discografía	547
A.4. Documentación	547
A.5. Libros	553
A.6. Partituras	554
A.7. Programas de mano de Rafael Puyana	555
A.8. Programas de mano de otros artistas	562
A.9. Prensa (orden cronológico)	563
B. Fuentes primarias	566
B.1. Correspondencia en otros fondos y colecciones privadas	566
B.2. Documentación	568
B.3. Entrevistas e Email	571
B.4. Partituras	572
B.5. Programas de mano de Rafael Puyana	573
B.6. Programas de mano de otros artistas	574
B.7. Prensa	575
C. Bibliografía	599
D. Discografía, fuentes audiovisuales y radiofónicas	609
E. Webgrafía	611
Anexos	615
Anexo I: Entrevistas	615
Entrevista N° 1 a José María Leones	615
Entrevista N° 2 a Reynaldo Fernández Manzano	619
Entrevista N° 3 a Reynaldo Fernández Manzano	623
Entrevista N° 4 a Luis Carlos Figueroa	631
Entrevista N° 5 a Maruja Putman de Seymour	634
Entrevista N° 6 a Paco Retamero	644
Entrevista N° 7 a Rafael Lobón	651
Entrevista N° 8 a Genoveva Gálvez	658
Entrevista N° 9 a Alejandro Casal	665

Entrevista N° 10 a Álvaro Huertas	670
Entrevista N° 11 a Luisa Morales	677
Anexo II: Discografía (versión resumida)	685
Anexo III: Discografía (versión extensa) [CD adjunto y enlace a drive]	711
Anexo IV: Epistolario de Rafael Puyana en el Fondo Puyana del Archivo	711
Manuel de Falla [CD adjunto y enlace a drive]	
Anexo V: Epistolario de Rafael Puyana en otros fondos [CD adjunto y enlace a drive]	711

Abreviaturas

En este epígrafe se recogen algunas pautas de transcripción textual que se han considerado a la hora de desarrollar esta investigación, manteniéndose en el cuerpo del trabajo los subrayados, tachados y signos que aparecen. Del mismo modo, se añade un listado de siglas y abreviaturas utilizadas en el cuerpo del trabajo:

aFIMDG: Archivo del Festival Internacional de Música y Danza de Granada.

AMF: Archivo Manuel de Falla

Ayto: Ayuntamiento

B: Biblioteca de la Alhambra

BNE: Biblioteca Nacional de España

BNF: Biblioteca Nacional de Francia

BPAG: Biblioteca del Patronato de la Alhambra y el Generalife

c./ cc.: compás, compases

ca.: circa (aproximadamente)

coord./ coords: coordinadores

CDMA: Centro de Documentación Musical de Andalucía

cit.: citado

dir.: director

ed.: edición, editor

et al.: autores varios

F: francos

FIMDG: Festival Internacional de Música y Danza de Granada

H. A. Hass: Hieronymus Albrecht Hass

Ibid.: Ibidem

trad.: traductor/a

Nº: número

OCG: Orquesta Ciudad de Granada

p., pp.: página, páginas

pst: pesetas

R.P: Rafael Puyana

Rev.: *Revived* es el término en inglés (presentado por...)

\$: dólar

[s.a.]: sin autor

[s.f.]: sin fecha

[S.l.]: sin lugar

s.p.: sin página

Sig.: signatura

TIC: Tecnologías de la información y la comunicación

TAC: Tecnologías del aprendizaje y el conocimiento

UGR: Universidad de Granada

vol. vols.: volumen, volúmenes

Lista de figuras y ejemplos musicales

Figura 1. Ejemplo de ficha catalográfica en la Base de Datos Filemaker	40
Figura 2. Instrucciones de evaluación y calificación obtenida por Rafael Puyana mientras estudia con Wanda Landowska (20-01-1955).....	53
Figura 3. Wanda Landowska y Rafael Puyana en Lakeville.	55
Figura 4. Wanda Landowska y Rafael Puyana en Lakeville. Mayo 1959.	57
Figura 5. Medallón de Bronce de Wanda Landowska. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 95. Fotografías.	61
Figura 6. Interpretación de Rafael Puyana el 28 de agosto de 1990 en la Sala Vredenburg (Festival de Utrecht). Foto Marco Borggrive. AMF. Fondo Puyana, Caja N° 103.....	136
Figura 7. Debut de Rafael Puyana. 08-04-1957. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127.....	142
Figura 8. Andrés Segovia y Rafael Puyana durante los cursos Música en Compostela 1961. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Fotografías.....	145
Figura 9. Jordi Savall (viola da gamba) y Rafael Puyana (clave). Teatro Colón (Bogotá). 04-12-1970. 14h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Naranja. Programas sueltos.	175
Figura 10. Rafael Puyana en el Palau de la Música. Barcelona. 03-04-1973, 22h15, http://bit.ly/2NJICSE [consulta 31-01-2021]. Reproducida con la amable autorización del Centre de Documentació de l'Orfeó Català.	181
Figura 11. Paquete con programas de Prensa. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Naranja.	183
Figura 12. Rafael Puyana en el Teatro Grevin (París) el 17 de mayo de 1993. Fotografía extraída del recorte de prensa «El músico colombiano interpretó un clavecín de tres teclados. Puyana: Lleno absoluto en París» en El tiempo, 25-05-1993, s.p. AMF. Fondo Puyana.....	207
Figura 13. Invitación de D. Jérôme-François Lieseniss a Dña. Maruja Putman de Seymour al concierto de Rafael Puyana. 06-09-1999. 19h. Iglesia San Sebastiano (Venecia). Reproducida con la amable autorización de Maruja Putman de Seymour.	212
Figura 14. Carnet de Rafael Puyana. BNF. 25-12-1962. BNF. Proporcionada por Archives@bnf. fr.....	226
Figura 15. Contraportada del disco Música para guitarra y clavecín. CBS (1973).	233
Figura 16. Borrador 3. Índice Virtuoso Sonatas and Fandangos realizado por Rafael Puyana. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Decca. Correspondence and programme notes.	239
Figura 17. Seis partitas de Bach. Sanctus, 2014. Foto de Betina Maag Santos.	247
Figura 18. Premio de l'Académie Charles Cros. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 155.	248
Figura 19. Clavicordio decorado con motivos orientales. Siglo XVIII.	258
Figura 20. Salterio decorado con adornos vegetales y marinos. Siglo XVIII. Fotografía AMF.....	259
Figura 21. Proceso de restauración del clavicordio y salterio. AMF. Fondo Puyana. Fotografía AMF. ...	260
Figura 22. Maribel de Falla y Rafael Puyana. 22-10-1992. Fotografía AMF.....	263
Figura 23. Rafael Puyana y José María Leonés. Fotografías. Musical Leonés y AMF.....	264
Figura 24. Clave de dos teclados realizada por Willard Martin en 1982. Fotografía AMF.....	266
Figura 25. Herramientas de Willard Martin. AMF. Fondo Puyana. Fotografía del AMF.	267
Figura 26. Rafael Puyana y Frank Hubbard. AMF. Fondo Puyana Caja s/n IV.	270
Figura 27. Clave construido por Hieronymous Albrecht Hass (1740). Imágenes del catálogo de la subasta, https://bit.ly/3h0R36N [consulta 08-04-2020].	272
Figura 28. Clave original Hass (1740). AMF. Fondo Puyana. Caja N° 90. Fotografías.....	273
Figura 29. Copia del Clave Hass 1740 construida por Goble en 1994. Fotografías del AMF.....	274
Figura 30. Rafael Puyana en Trocadero (París). AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a.	276
Figura 31. Rafael Puyana y Genoveva Gálvez en París. AMF. Fondo Puyana.	279
Figura 32. Rafael Puyana en Música en Compostela. V sesión del Seminario. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 71. Adj. 2891.	285
Figura 33. Rafael Puyana y Jordi Savall en Ideal, 03-07-1971, p. 10. Fotografía Torres Molina.	291
Figura 34. Rafael Puyana. Patio de los Leones. Fotografía Torres Molina. FIMDG 1972.	294
Figura 35. Profesores y alumnos del III Curso Manuel de Falla. FIMDG 1972.....	296
Figura 36. Entradas para el Festival 1973. FIMDG 1973.....	298
Figura 37. Rafael Puyana tocando el clave en Ideal, 24-06-1976, p. 13.....	303
Figura 38. Miembros del Jurado del I Concurso Internacional de Guitarra. FIMDG 1978.....	309
Figura 39. Fallo del Jurado del I Concurso de Interpretación. 01-07-1978. FIMDG 1978.	310
Figura 40. Curso de clave impartido por el profesor Rafael Puyana.	312
Figura 41. Rafael Puyana en concierto del 17-04-1982 en el Palacio de Carlos V (Granada, España) en Patria, 18-04-1982, p. 12. Foto de Orfer.	319
Figura 42. Maribel Falla, Rafael Puyana y Maribel Calvín. Fotografía Ferrer.....	320
Figura 43. Concierto de Rafael Puyana 23-06-1983. FIMDG. 1983.....	322

Figura 44. Recibo de Rafael Puyana como intérprete en el concierto 23-06-1983. FIMDG 1983.....	323
Figura 45. Recibo de Rafael Puyana como profesor del Curso Manuel de Falla 1983. aFIMDG 1983. ...	324
Figura 46. Profesorado y alumnado delante de la catedral, en Platerías, a la salida de la ofrenda al Apóstol. Blog Ana Higuera, http://bit.ly/2NhfYV [consulta 14-01-2018].....	325
Figura 47. Inauguración Aula Rosa Sabater. Entre los asistentes estaban Rafael Puyana e Isabel de Falla. 24-06-1984. Archivo del FIMDG.1984.	328
Figura 48. Rafael Puyana con la copia del H. A. Hass en el Patio de los Arrayanes. Fotografía Algarra-Garrido. 26-06-1985. FIMDG 1985.....	334
Figura 49. Rafael Puyana en la Capilla Real del Hostal de los Reyes Católicos (Santiago de Compostela). 07-08-1992. Fotografía Fernando Blanco. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Programa Caracas-Bogotá-Barranquilla. Prensa en torno a Música en Compostela.	342
Figura 50. Manos de Rafael Puyana. AMF. Fondo Puyana. Caja s/n IV.	351
Figura 51. Indicaciones para la articulación de dedos. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Negra Anillas. Reproducida con la amable autorización del AMF.	352
Figura 52. Escrito de Rafael Puyana sobre técnica y cómo debe ser trabajada. AMF. Fondo Puyana Caja N° 21. Sobre Marrón. Exercices de Technique.	354
Figura 53. Rafael Puyana y Julián Orbón. Galería Fotográfica.....	364
Figura 54. <i>Tres Cantigas del Rey</i> de Julián Orbón [cc. 1-19].....	371
Figura 55. <i>Tres Cantigas del Rey</i> de Julián Orbón [cc. 31-51].....	371
Figura 56. <i>Tres Cantigas del Rey</i> de Julián Orbón [cc. 25-26].....	372
Figura 57. <i>Tres Cantigas del Rey</i> de Julián Orbón. [cc. 22-24].....	373
Figura 58. <i>Tres Cantigas del Rey</i> de Julián Orbón [cc. 87-95].....	376
Figura 59. <i>Tres Cantigas del Rey</i> de Julián Orbón [cc. 96-103].....	376
Figura 60. <i>Tres Cantigas del Rey</i> de Julián Orbón [cc. 85].....	377
Figura 61. <i>Tres Cantigas del Rey</i> de Julián Orbón [cc. 104].....	377
Figura 62. <i>Tres Cantigas del Rey</i> de Julián Orbón [cc. 96-97].....	377
Figura 63. <i>Tres Cantigas del Rey</i> de Julián Orbón [cc. 92].....	379
Figura 64. <i>Tres Cantigas del Rey</i> de Julián Orbón [cc. 122-133].....	382
Figura 65. <i>Tres Cantigas del Rey</i> de Julián Orbón [cc. 116-120].....	382
Figura 66. <i>Tres Cantigas del Rey</i> de Julián Orbón [c. 114].....	384
Figura 67. <i>Tres Cantigas del Rey</i> de Julián Orbón [cc. 146-147].....	385
Figura 68. Prima Parte. Motivo I.....	394
Figura 69. Prima Parte. Motivo II.....	394
Figura 70. Segunda Parte. Motivo I, II, III, IV y V.	395
Figura 71. Tercera Parte. Motivo I, c. 1.....	395
Figura 72. Quinta Parte. Motivo I, III y V.....	396
Figura 73. Sexta Parte.	396
Figura 74. Octava Parte, cc. 1-2.....	397
Figura 75. <i>Canción y Danza N° 11</i> de Federico Mompou [cc. 1-16].	402
Figura 76. <i>Canción y Danza N° 11</i> de Federico Mompou [cc. 50-55].	402
Figura 77. <i>Canción y Danza N° 11</i> de Federico Mompou [cc. 79-87].	403
Figura 78. <i>Duo Concertante</i> de Stephen Dodgson [cc. 7-8].....	407
Figura 79. <i>Duo Concertante</i> de Stephen Dodgson [cc. 17-18].....	407
Figura 80. <i>Duo Concertante</i> de Stephen Dodgson [cc. 320-326].....	408
Figura 81. John Williams, Stephen Dodgson y Rafael Puyana antes de la grabación del Duo Concertante. Véase en DRIVER, Paul. «Tribute to Stephen Dodgson» https://bit.ly/391SYWo [consulta 10-11-2017].	409
Figura 82. Alain Louvier et <i>Études pour Agresser</i> (Livre 5). Estudio del compositor. Fotografía. M. Victoria Arjona González.....	412
Figura 83. I Mov (cc. 31-38, cc. 142-144).....	425
Figura 84. II Mov (cc. 35-41).....	426
Figura 85. III Mov (cc. 2-3).....	427
Figura 86. III Mov (cc. 32-33).....	427
Figura 87. III Mov (cc. 88-91).....	428
Figura 88. Rafael Puyana y Xavier Montsalvatge. Al fondo ensaya Enrique García Asensio con la orquesta de Radio Televisión Española un día antes del estreno del <i>Concerto del Albayzín</i> . Granada. Palacio de Carlos V. 24-06-1978. AMF. Fondo Puyana Caja N° 100. Prensa. Sobre 1.....	434
Figura 89. Rafael Puyana y Xavier Montsalvatge en el estreno del <i>Concerto del Albayzín</i> . FIMDG 1978. Reproducida con la amable autorización del FIMDG.....	436
Figura 90. Rafael Puyana durante la grabación en Fenton House.	453

Figura 91. Rafael Puyana Clave Barroco Italiano. Un instrumento de Domenico di Pesaro hecho en Italia en el siglo XVI. Reproducida con la amable autorización de Gala. Galaphotographer	490
Figura 92. Rafael Puyana. Clave Willard Martin (1982). Fabricado en Bethlehem, Pennyslvania, según el original de Nicolas Blanchet. Reproducida con la amable autorización de Gala. Galaphotographer	490
Figura 93. Julián de Zulueta y Sr., Maruja Putman, Rafael Puyana, las hermanas de García Lorca y Maribel de Falla. Reproducida gracias a la amable autorización de Maruja Putman.....	491
Figura 94. Estado de los <i>Descalzos Viejos</i> . Reproducida con la amable	500
Figura 95. Proceso de Restauración e imagen actual de los frescos Bodegas <i>Descalzos Viejos</i> en Ronda. Málaga. https://bit.ly/39cPIY7 [consulta 17-01-2017]. Reproducida con la amable autorización de la bodega rondeña los <i>Descalzos Viejos</i>	501
Figura 96. Imagen actual de <i>Los Descalzos Viejos</i> de Ronda (Rehabilitado por Paco Retamero y Flavio Salesi). Foto M. Victoria Arjona González.....	502
Figura 97. Inauguración «Aula Rafael Puyana». 10-11-2014. Facebook del AMF. Reproducida con la amable autorización del AMF.....	505
Figura 98. Recitales de La Alhambra en clave 2016. Palacio de Carlos V (La Alhambra, Granada, España). Imágenes de propia autoría.	509
Figura 99. Ejercicio 1. Preparación y ataque	625
Figura 100. Ejercicio 2	626
Figura 101. Ejercicio 3	626
Figura 102. Ejercicio 4	627
Figura 103. Ejercicio 5	627
Figura 104. Ejercicio 6	628
Figura 105. Diplomas del VIII y IX CMF (1977-1978) de Reynaldo Fernández Manzano. Reproducida con la amable autorización de Reynaldo Fernández Manzano.	630
Figura 106. Carta. Rafael Puyana a Antonio Fernández Moreno. 28-09-1977. Reproducida con la amable autorización de Reynaldo Fernández Manzano.	630
Figura 107. Rafael Puyana y Maruja Putman. Reproducida gracias a la amable autorización de Maruja Putman.	636
Figura 108. Programa de mano Rafael Puyana. 07-07-1984. Reproducida gracias a la amable autorización de Maruja Putman.	637
Figura 109. Rafael Puyana y Maruja Putman y el Programa de mano de Rafael Puyana 06-09-1999. Reproducida gracias a la amable autorización de Maruja Putman.....	638
Figura 110. Programa de mano. 21-06-2001. Reproducida gracias a la amable autorización de Maruja Putman.	638
Figura 111. Rafael Puyana y su sobrina Natalia Londonó Williamson. Reproducida gracias a la amable autorización de Maruja Putman.	638
Figura 112. Rafael Puyana y Maruja Putman en un restaurante en Marbella. Reproducida gracias a la amable autorización de Maruja Putman.	639
Figura 113. Cruz Oficial de la Orden de Isabel la Católica. Reproducida gracias a la amable autorización de Maruja Putman.	640
Figura 114. Carta Rafael Puyana a Pedro Aguayo de Hoyos. Bogotá- Granada. 25-04-1989. Carta mecanografiada. Reproducida con la amable autorización de la bodega rondeña los Descalzos Viejos.....	647
Figura 115. Las cerámicas. Reproducida con la amable autorización de la bodega rondeña los Descalzos Viejos.....	648
Figura 116. Partida los Morales 94, 29400 Ronda.	652
Figura 117. Carta Rafael Puyana a Rafael Lobón. 12-09-2012. Carta mecanografiada. Reproducida con la amable autorización de Rafael Lobón.....	656

Lista de tablas

Tabla 1. Partituras de Rafael Puyana trabajadas con Wanda Landowska.....	50
Tabla 2. Documentación de Landowska. AMF. Fondo Puyana. Elaboración propia.	67
Tabla 3. Programa de mano de Wanda Landowska y Alfred Cortot. Recital en Saint-Leu-la-Forêt. 03-07-1927. BNF. Fondo Montpensier. 4. École Wanda Landowska.	75
Tabla 4. Programas de concierto y cursos de formación de Wanda Landowska. Elaboración propia a partir de las fuentes de la BNF y el Fondo Puyana.	86
Tabla 5. La discografía de Wanda Landowska en el Legado Puyana. Elaboración propia.	91
Tabla 6. El nombre de Rafael Puyana en las Agendas de Boulanger. Elaboración propia a partir de la información extraída de la BNF.	94
Tabla 7. Programa de mano del recital en la Capilla de la Trinidad del Castillo de Fontainebleau (Francia). 22-09-1979. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 128 R. 3166.	96
Tabla 8. Documentación sobre Gustav Leonhardt en el Fondo Puyana: Libros y Discos.	114
Tabla 9. Documentación y Música Antigua en el Fondo Puyana.	119
Tabla 10. Programa de concierto de Rafael Puyana en el Wigmore Hall el 14-02-1972.	130
Tabla 11. Programa de mano realizado en los conciertos 2 y 3 de abril de 1973 en el Palau de la Música de Barcelona, http://bit.ly/3ozJ4j6 [consulta 31-01-2021]. Tabla de elaboración propia a partir del citado programa y las notas de prensa SOLIUS. «Extraordinarios recitales del clavicembalista Rafael Puyana» en La Vanguardia Española, 05-04-1973, p. 57.	181
Tabla 12. Programa de mano. Rafael Puyana (clave) en el Teatro Real el 9 de noviembre de 1983. AMF. Fondo Puyana Caja N° 128. R.3166.	192
Tabla 13. Calendario de las presentaciones mencionadas propuesta por Rafael Puyana. Bogotá 10-04-1991. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Programa Caracas-Bogotá-Barranquilla.	202
Tabla 14. Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Eglise Sainte- Eulalie deLignan (Bordeaux). 23-05-1995. 22h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Rosa Fuxia y Carpeta Naranja.	210
Tabla 15. Programa de Rafael Puyana en el Hotel de Toulouse (Francia) el 13 de noviembre de 2004. .	214
Tabla 16. Repertorio de Rafael Puyana. Tabla de elaboración propia.	221
Tabla 17. Documentación de la Conferencia de Rafael Puyana. 8 y 9 agosto 2007.	252
Tabla 18. El paso de Genoveva Gálvez por Música en Compostela. Elaboración propia.	287
Tabla 19. Cursos extraordinarios impartidos por Rafael Puyana (1980-1981) Granada- Madrid. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 103. Cursos.	315
Tabla 20. Rafael Puyana en Música y Compostela y los Cursos Manuel de Falla de Granada.	344
Tabla 21. Particellas de la obra de Julián Orbón en la biblioteca de Rafael Puyana.	366
Tabla 22. Forma musical de la <i>Cantiga N° 65</i>	369
Tabla 23. Texto de la <i>Cantiga N° 65 A creer debemos que todo pecado</i>	372
Tabla 24. Forma musical de la <i>Cantiga N° 134</i>	375
Tabla 25. Texto de la <i>Caniga N° 134 A Virgen en que é toda santidade</i>	378
Tabla 26. Forma musical de la <i>Cantiga N° 133</i>	381
Tabla 27. Texto de la <i>Cantiga N° 133 Resurgir pode et faze- los seus viver</i>	384
Tabla 28. Discografía de Julián Orbón interpretada por Rafael Puyana.	388
Tabla 29. Particellas de la <i>Partita N° 1</i> de Julián Orbón.	391
Tabla 30. Forma musical de la <i>Partita I</i> de Julián Orbón.	393
Tabla 31. Libros y manuscritos de Julián Orbón en la Biblioteca de Puyana.	399
Tabla 32. Forma musical de la <i>Canción y Danza</i> de Mompou.	401
Tabla 33. Forma musical del <i>Duo Concertante de Stephen Dodgson</i>	409
Tabla 34. Discografía de John Williams y Rafael Puyana en Música para guitarra y clave.	411
Tabla 35. Partituras del <i>Concerto del Albayzín</i> de Xavier Montsalvatge.	422
Tabla 36. Forma musical del <i>Concerto del Albayzín</i> de Xavier Montsalvatge.	423
Tabla 37. Apariciones de Rafael Puyana en <i>Scarlatti and his world</i> . Tabla de elaboración propia.	458
Tabla 38. Partituras de D. Scarlatti en la Biblioteca de Puyana.	470
Tabla 39. Libros y Actas de Congresos sobre D. Scarlatti en el Legado Puyana.	476
Tabla 40. Discografía de D. Scarlatti interpretada por Rafael Puyana.	484
Tabla 41. Discografía de D. Scarlatti en el legado de Rafael Puyana.	486
Tabla 42. Expediente 35/90. Legajo 21. Tabla de elaboración propia.	497
Tabla 43. Propietarios de los <i>Descalzos Viejos</i> . Tabla de elaboración propia.	498

Resumen

La presente tesis doctoral estudia la figura de Rafael Puyana (1931-2013), abarcando su periplo vital, su trayectoria artística y la evolución de su pensamiento estético musical desarrollado dentro del contexto de la época. El corpus documental que conforma su biblioteca personal junto a la colección de instrumentos y arte, legado a la Fundación Archivo Manuel de Falla de Granada en 2013, unido a los fondos hemerográficos y la consulta de un número elevado de fuentes de diverso tipo, ha posibilitado descubrir a un músico polifacético, cuya actividad principal se centraba en la interpretación del clavicémbalo.

Precisamente, los capítulos que conforman este trabajo –a partir de los enfoques metodológicos histórico-documental, sociológico, estructuralista y formalista– esclarecen cada una de estas facetas desempeñadas. El primer capítulo se ocupa de profundizar en los datos biográficos e información hasta ahora conocida de su período formativo, adentrándose en la instrucción –continua y ocasional respectivamente– recibida de manos de Wanda Landowska (1950-1957/1958) y Nadia Boulanger (1965-1979). Este estudio inicial sirve como punto de partida para conocer tanto la base de su enseñanza como el impacto y repercusión que tuvo la clavecinista polaca en Puyana durante su etapa de aprendizaje, estableciendo cuáles fueron los elementos de continuación y ruptura que asumió. El segundo capítulo se encarga de situar a Rafael Puyana dentro de las circunstancias sociales, históricas y connotación estética que circunscribieron a la Música Antigua tras la muerte de Wanda Landowska, valorando sus reflexiones, el proceso de revisión conceptual sobre el citado término y posición que adoptó. El tercer capítulo analiza de forma cronológica su trayectoria interpretativa revelando cómo Puyana fue construyendo su repertorio, se fue forjando como artista y evolucionó dentro de la escuela clavecinística en la que se formó. En él se ofrecen datos inéditos de la construcción de sus recitales, grabaciones discográficas y colaboraciones artísticas efectuadas en los continentes americano y europeo, considerando los aspectos de organización, la contratación de agentes, la selección instrumental junto a la realización de los programas de mano y las notas que en ellos se incluían, los cuales se centran en investigar sus facetas interpretativa y musicológica. Además, la crítica musical resultante de su actividad manifiesta el fuerte impacto que el músico ocasionó en las audiciones y trabajos que presentó, logrando así numerosos premios y reconocimientos. El cuarto capítulo revela la labor pedagógica y concertística desempeñada en dos instituciones musicales españolas –*Música en Compostela*, los cursos *Manuel de Falla* y el *Festival Internacional de Música y Danza de Granada*–, aportando datos reveladores en cuanto a metodología y técnica. El quinto y último capítulo, integra varios epígrafes donde se expone un paralelismo entre maestra y discípulo en varios proyectos. Por un lado, musicales donde el artista ayudó a incrementar el repertorio de clave haciendo que seis compositores coetáneos escribiesen siete obras para este instrumento. Por otro lado, cinematográficos colaborando como clavecinista en la producción scarlattiana de la *BBC*. Finalmente, en la consideración de

construir un centro de interpretación y residencia, tomando como referencia los templos que Landowska creó en Saint-Leu y posteriormente siguió en Lakeville. Para concluir se añade un apartado que describe el proceso de donación, el traslado y la llegada a la Fundación Archivo Manuel de Falla de Granada junto a la ubicación del material en el *Aula Puyana*, además de mencionar las gestiones que dicha institución realiza para promover y mantener vigente su patrimonio artístico y musical.

Mi investigación constituye la primera biografía científicamente verificada de Rafael Puyana, que describe las múltiples facetas del músico. Igualmente ha mostrado la considerable influencia que Wanda Landowska ejerció sobre él en su magisterio, estableciendo los puntos de convergencia y divergencia al mismo tiempo que constatando una evolución artística. Del mismo modo, ha expuesto la importancia y dimensión que tiene su legado, su contribución en el clave y en la interpretación de la Música Antigua. Entre otras aportaciones de indudable interés, destaca tanto la recopilación de la producción discográfica como la transcripción del epistolario localizado en su biblioteca personal y otras cartas encontradas en varias instituciones.

Palabras clave:

Rafael Puyana, Wanda Landowska, Música Antigua, Fondo Puyana, Clave, Clavecín, Clavicémbalo, Clavicímbalo, Gravicémbalo, Cémbalo, *Cravo*, *Harpsichord*, trayectoria artística.

Résumé

Cette thèse de doctorat étudie la figure de Rafael Puyana (1931-2013), couvrant son parcours de vie, sa carrière artistique et l'évolution de sa pensée esthétique musicale développée dans le contexte de l'époque. Le corpus documentaire qui constitue sa bibliothèque personnelle avec la collection d'instruments et d'art, léguée à la Fondation des archives Manuel de Falla de Grenade en 2013, ainsi que les collections de journaux et la consultation d'un grand nombre de sources de différentes natures, ont permis de découvrir un musicien aux multiples facettes, dont l'activité principale était centrée sur l'interprétation du clavecin.

Précisément, les chapitres qui composent cet ouvrage –d'approche méthodologique historico-documentaire, sociologique, structuraliste et formaliste– éclairent chacune de ces facettes jouées. Le premier chapitre traite des données biographiques et des informations connues à ce jour sur sa période de formation, en se penchant sur l'enseignement –continu et occasionnel respectivement– reçu des mains de Wanda Landowska (1950-1957/1958) et de Nadia Boulanger (1965-1979). Cette étude initiale sert de point de départ pour connaître à la fois la base de son enseignement ainsi que l'impact et la répercussion que la claveciniste polonaise a eu sur Puyana pendant son apprentissage, en établissant quels étaient les éléments de continuation et de rupture qu'elle assumait. Le deuxième chapitre est chargé de situer Rafael Puyana dans les circonstances sociales et historiques et la connotation esthétique qui ont circonscrit la musique ancienne après la mort de Wanda Landowska, en évaluant ses réflexions, le processus de révision conceptuelle du terme susmentionné et la position qu'il a adopté. Le troisième chapitre analyse chronologiquement sa trajectoire interprétative, révélant comment Puyana a construit son répertoire, s'est forgé en tant qu'artiste et a évolué au sein de l'école de clavecin dans laquelle il a été formé. Il offre des données inédites sur la construction de ses récitals, enregistrements et collaborations artistiques réalisés sur les continents américain et européen, en considérant les aspects organisationnels, l'embauche d'agents, la sélection instrumentale ainsi que la réalisation des programmes manuels et des notes incluses dans ceux-ci, qui sont axés sur l'investigation de ses facettes interprétatives et musicologiques. En outre, la critique musicale résultant de son activité montre le fort impact que le musicien a provoqué dans les auditions et les œuvres qu'il a présentées, obtenant ainsi de nombreux prix et reconnaissances. Le quatrième chapitre révèle le travail pédagogique et de concert réalisé dans deux institutions musicales espagnoles –Música en Compostela, les cours Manuel de Falla et le Festival international de musique et de danse de Granada–, fournissant des données révélatrices en termes de méthodologie et de technique. Le cinquième et dernier chapitre, intègre plusieurs épigraphes où un parallélisme entre maître et disciple dans plusieurs projets est exposé. D'une part, ceux musicaux où l'artiste a contribué à augmenter le répertoire du clavecin en faisant écrire sept œuvres pour cet instrument par six compositeurs contemporains. D'autre part, cinématographique, collaborant comme claveciniste dans la production scarlattienne de la BBC. Enfin, dans la réflexion sur la construction d'un centre d'interprétation et de résidence, en prenant comme référence les

temples que Landowska a créés à Saint-Leu et suivis ensuite à Lakeville. Pour conclure, une section est ajoutée décrivant le processus de donation, le transfert et l'arrivée à la Fondation des archives Manuel de Falla à Grenade, ainsi que l'emplacement du matériel dans l'Aula Puyana, et mentionnant les mesures prises par cette institution pour promouvoir et maintenir son patrimoine artistique et musical.

Mes recherches constituent la première biographie scientifiquement vérifiée de Rafael Puyana, qui décrit les nombreuses facettes du musicien. Il a également montré l'influence considérable que Wanda Landowska a exercée sur lui dans son enseignement, établissant les points de convergence et de divergence en même temps qu'une évolution artistique. De même, il a exposé l'importance et la dimension de son héritage, sa contribution au clavecin et à l'interprétation de la musique ancienne. Parmi les autres contributions d'un intérêt indéniable, il faut souligner la compilation de sa production discographique et la transcription de l'épistolaire situé dans sa bibliothèque personnelle et d'autres lettres trouvées dans diverses institutions.

Mots clés:

Rafael Puyana, Wanda Landowska, Musique Ancienne, Fonds Puyana, Clavecin, trajectoire artistique.

Agradecimientos

El trabajo de investigación que aquí presento, el cual constituye la primera tesis doctoral realizada sobre la biblioteca personal de Rafael Puyana donada en la Fundación Archivo Manuel de Falla en 2013, ha entrañado una compleja labor de recopilación, gestión y análisis de la documentación musical, que no hubiese sido posible desarrollarla sin la ayuda, el constante estímulo y apoyo incondicional que muchas personas han prestado durante su elaboración.

En primer lugar, me gustaría agradecer a mi director, el Dr. Joaquín López González por haber depositado la confianza en mí para realizar este estudio tan novedoso, fascinante y cuanto menos curioso, además de guiarme en este arduo y solitario proceso, aportando sus valiosas ideas y su perspicaz enfoque metodológico, siempre con diligencia y gentileza.

También debo dar las gracias al *Archivo Manuel de Falla* de Granada, quienes amablemente me facilitaron el acceso a las fuentes primarias y el uso de todos los equipos de reprografía para realizar este trabajo. Asimismo, por tratarme siempre con un cariño especial. Gracias Concha Chinchilla, Aurora Fernández, Victoria Rojas, Mariano Cano, Candela Tormo y Elena García de Paredes, por ser tan serviciales y por brindarme siempre buenos consejos. Igualmente, debo agradecer a la misma institución la invitación como comunicante en las *VII Jornadas Instrumenta* en septiembre de 2018 durante la visita guiada al Aula Puyana, donde pude compartir información con expertos en la materia como la Dra. Cristina Bordas (UCM), el constructor de claves Rafael Marijuan o Elena Vázquez (consejera técnica en Subdirección de Protección de Patrimonio del Ministerio de Cultura y Deporte) quienes me dieron otra perspectiva sobre la figura que estaba estudiando y su manera de entender la Música Antigua.

Al *Centro de Documentación Musical de Andalucía* y en especial a Reynaldo Fernández Manzano, quien amablemente accedió compartir conmigo sus recuerdos, reflexiones críticas y a mostrarme los ejercicios de técnica y materiales documentales que conserva del período que estudió con el músico colombiano. Tampoco puedo olvidarme del resto de las personas que tuvieron relación con el clavecinista y han contribuido a enriquecer la información con sus testimonios vivientes. Entre ellos están José María Leonés, Luis Carlos Figueroa, Maruja Putman, Paco Retamero, Rafael Lobón, Genoveva Gálvez, Alejandro Casal, Álvaro Huertas, Luisa Morales, Alain Louvier, Tomás Marco, Mario Raskin, María Teresa Chenlo, Martin Elste, Antonio De la Herrán y José Vallejo. Gracias por su tiempo, sus aportaciones y facilitarme material que me han ayudado a conocer más aspectos de la persona que investigo.

También al personal del Archivo Histórico Provincial de Málaga, al Archivo Histórico Provincial de Sevilla y a la *Biblioteca de la Alhambra*, quienes amablemente me atendieron y me facilitaron toda la documentación solicitada.

Del mismo modo, agradecer su colaboración y dedicación a Antonio de la Herrán, por narrar los encuentros que tuvo con el clavecinista colombiano y, además, a Pedro Guajardo, quien con mucha afabilidad me contó cómo se ideó y desarrolló todo el proyecto *Visiones de un Meta-clave* con la creación musical del alumnado del *Real Conservatorio Superior de Música Victoria Eugenia* de Granada y su ejecución en los claves de Puyana.

Me gustaría expresar mi gratitud a la profesora Julia Esther García Manzano, del *Real Conservatorio Superior de Música Manuel Castillo* de Sevilla, con quien tuve la ocasión de coincidir y conocer su enfoque analítico-musical de las *Tres Cantigas del Rey* de Julián Orbón, acercándome a otras fuentes relevantes y destacando los recursos compositivos que, sin su inestimable ayuda, habría pasado por alto.

No me puedo olvidar de la Dr. Sonia Delgado, quien fue muy atenta y generosa al proporcionarme tanto referencias bibliográficas como facilitarme el envío documental de numerosos artículos. Tampoco de la proferosa Katia-Sofía Hakim, quien siempre me ofreció su constante apoyo.

Estoy enormemente agradecida por el trato y dedicación del personal de distintas bibliotecas y archivos en los que he desarrollado mi investigación. Al *Festival Internacional de Música y Danza de Granada* y a su personal, que me brindaron la oportunidad de conocer su archivo inexplorado. Igualmente, a la hemeroteca *La Casa de los Tiros*, en especial a Alberto Jesús Bedmar y a Idelfonso López, quienes con mucha paciencia me facilitaron los voluminosos tomos de los diarios granadinos además de nutrirme de historias de la ciudad. Asimismo, a la Sala Barbieri de *Biblioteca Nacional de España*, en la *Biblioteca Nacional de Francia*. También a la *Fundación Nadia et Lili Boulanger* (Francia), en especial a Alexandra Laederich, por facilitarme desinteresadamente las distintas cartas que mantuvo con el clavecinista; al *Centre de Documentació de l'Orfeó Català*, en particular a Marta Grassot, por su disponibilidad y asesoramiento documental.

Del mismo modo, me gustaría dar las gracias a al equipo docente del *Departamento de Historia y Ciencias de la Música*, cuyos conocimientos y consejos tuve presentes en mi formación musicológica y me han sido de gran utilidad para ponerlos en práctica como docente e investigadora. También a la biblioteca de la UGR, sobre todo al personal del préstamo interbibliotecario y de la biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras. A todos, gracias por la ayuda prestada a la hora de conseguir los numerosos y variados materiales que les solicitaba, mostrándome incluso algunas fuentes relevantes.

Esta investigación está becada con la ayuda para la formación del profesorado universitario (FPU2013) proporcionada por el Ministerio de Ciencia e Innovación durante los cursos 2014-2018. Así que, tanto a esta institución como a la *Universidad de Granada*, quien también me otorgó una estancia financiada en París durante el verano de 2017 con el *Grupo Institut de la Recherche en Musicologie* (IREMUS)-París

Sorbonne (IV), debo agradecer el sustento económico que me ha permitido desarrollar esta labor.

De esta última institución francesa, particularmente debo dar las gracias a la archivera Cécile Davy-Rigaux por la cálida acogida que me brindó y a mi tutora la Dr. Raphaëlle Legrand, quien me atendió y guio con mucha atención durante mi estancia.

También quiero agradecer a Rosa López, Leles y Begoña, compañeras de numerosas actividades formativas, por compartir muchas experiencias universitarias y docentes de las que guardo un grato recuerdo. A mis amigas Rosa, Emilia, Lydia, Maika, Elena N. y Elena L., Angy y Patri, quienes han seguido de cerca este último proceso, animándome y apoyádome constantemente. Especialmente, también quiero dar las gracias a Marie Demeilliez, Paloma García y David de Monteil quienes, además de acompañarme en la distancia, han revisado los textos en francés.

Por último, y no por ello menos importante, no puedo olvidar a la familia que he elegido, quienes siempre me han apoyado en todos los proyectos en los que me he involucrado. Tampoco olvido a mis bisabuelas, mis abuelos, mis padres, mi hermana y Plácido quienes son el pilar de mi vida. A ellos les ha tocado vivir la cara menos amable de estos últimos años, tanto de las oposiciones como las de este duro proceso. Esta tesis se la dedico a ellos, por sus continuos ánimos, la confianza que han depositado en mí para alcanzar esta meta, su amor y paciencia infinita junto a los valores inquebrantables que me han transmitido: disciplina, esfuerzo, respeto, constancia, trabajo y superación.

Introducción

1. Justificación del tema

Durante el año académico 2012-2013 me encontraba realizando las prácticas del Máster de Patrimonio Musical de Andalucía (Oviedo, UNIA y UGR) en el Archivo Manuel de Falla, cuando me enteré de que el clavecinista Rafael Puyana había fallecido y de que pronto llegaría parte de su legado a la Fundación. Aunque por aquel entonces desconocía su figura, la curiosidad me llevó a indagar quién era y por qué fue tan conocido en el mundo del clave.

Al finalizar el máster de investigación en 2013, solicité una tutoría al Dr. Joaquín López González para exponerle mi deseo de continuar mi formación con el doctorado. Tras considerar posibles temas a desarrollar, me propuso encargarme del estudio de la biblioteca personal de Rafael Puyana. Comencé a familiarizarme con las referencias que aludían al intérprete y a su labor desempeñada, teniendo la evidencia que estas abordaban su trayectoria profesional de manera general. El desafío que suponía llevar a cabo esta labor –en cuanto a organización y revisión del material–, la intriga que despertaba en mí la revelación documental y la carencia de trabajos específicos efectuados sobre el músico y su biblioteca personal, fueron los motivos determinantes que me impulsaron a llevarlo a cabo.

La tesis que se presenta seguidamente, tiene como objeto de estudio la figura de Rafael Puyana y su biblioteca personal donada a la Fundación Archivo Manuel de Falla de Granada. El artista colombiano fue discípulo de Wanda Landowska y se convirtió uno de los clavecinistas más importantes del siglo XX. Su actividad principal estaba centrada en la interpretación, la cual desarrolló por las grandes salas de los continentes americano y europeo, no obstante, también hay indicios de que estuvo en Asia. Las críticas periodísticas y las revistas especializadas manifestaron sus continuos éxitos profesionales alcanzados en recitales y grabaciones discográficas, exaltando su destreza y virtuosismo en el clave. Por ello recibió numerosos premios y reconocimientos a lo largo de su carrera. Las exiguas investigaciones realizadas sobre su trayectoria musical, despiertan el interés por conocer más aspectos de ésta y otras de sus facetas menos conocidas.

Su poder adquisitivo contribuyó a reunir un legado de extraordinario valor. Una gran parte del mismo fue donada en 2013 a la *Fundación Archivo Manuel de Falla* de Granada, quien ubicó su herencia en el aula Rafael Puyana del *Auditorio Manuel de Falla* formada por varias obras de arte, una colección instrumental y una vasta biblioteca personal.

El primer grupo integra varias piezas de arte, constituidas por telas del siglo XVI, un cuadro de Bárbara de Braganza (Anónimo siglo XVIII) y de Fernando VI, distintos grabados de Felipe VI, Hyacinthus Rigaud, Lady Mary Campbell, Prelude de Nina, Ghristopher Gluck, Comte Saint Florentin, una acuarela de una vanitas, una

fotografía de Wanda Landowska y un medallón en bronce con la silueta de perfil de la clavecinista, realizado por Z. Boudier cerca de 1906.

El segundo grupo está conformado por varios instrumentos originales –entre los que se encuentra un pequeño clavicordio decorado con motivos orientales y un salterio con adornos vegetales y marinos, ambos del siglo XVIII– y copias históricas, como el clave de dos teclados construido por Willard Martin en Pennsylvania en 1982 a partir del original del siglo XVIII fabricado por la casa Blanchet y el clave de tres teclados construido por Andrea y Anthony Goble en 1994 en Oxford, según el original de Hieronymus Albrecht Hass (1689-1752) de 1740.

Por último, el tercer grupo lo constituye la biblioteca personal, formado por partituras y *particellas*, unido a un vasto fondo compuesto de manuscritos, borradores, un cuantioso número de cartas, notas, tarjetas y postales, fotografías, recortes de prensa, revistas, libros, catálogos, discos y programas de mano. Hasta el momento se han consultado en torno a unos 3000 documentos.

La tesis que se presenta a continuación, la cual constituye la primera investigación sobre el músico y su biblioteca, se ocupa de dar a conocer el corpus documental que conforma esta última. La misma se fue configurando paulatinamente, bien porque Puyana lo compraba o porque sus amistades o conocedores de sus gustos e intereses –musicales, literarios, culturales y artísticos– se lo enviaban.

Su valor reside en conocer las fuentes documentales que el clavecinista tuvo de referencia para profundizar en determinados aspectos de interpretación, estética musical y arte. Igualmente, la información implícita en las mismas, arroja luz sobre las enseñanzas que recibió, las investigaciones que desarrolló, los proyectos artísticos, concertísticos y discográficos en los que estuvo involucrado, el círculo en el que se rodeó y las amistades que forjó a lo largo de su carrera musical. Es por ello que la relevancia de su legado, la revelación documental y el descubrimiento de un clavecinista de reconocido prestigio, hace necesaria su investigación y su puesta en valor.

2. Los estudios sobre Rafael Puyana y su legado: hacia un estado de la cuestión

Escasas han sido las referencias encontradas en publicaciones científicas sobre la labor de Rafael Puyana y su contribución musical en el mundo del clave. Tan solo las voces de los musicólogos Howard Schott –en el *New Grove dictionary of music and musicians*¹– y Carolina Iriarte –en el *Diccionario de la música española*²– presentan su formación, mencionan la relación del clavecinista con otros músicos, nombran a algunos de sus discípulos y dedican unas líneas a citar cuál fue su trayectoria profesional y los premios que le fueron otorgados. La carencia de información existente en estas fuentes queda de manifiesto al no incluir ninguna referencia bibliográfica al final de las voces. Del mismo modo, es destacable señalar que estos autores exponen un contenido muy similar al que exhibía el propio intérprete en la biografía que aportaba en los programas de mano distribuidos en cada concierto, una información que posteriormente también quedaba reflejada en las publicaciones periódicas de prensa de tirada nacional e internacional.

Igualmente, se debe considerar que existe un marcado punto de inflexión sobre la documentación encontrada antes y después de la muerte del intérprete. El siguiente apartado dará a conocer los diversos documentos que hicieron referencia a la actividad musical desempeñada en vida por el artista.

Publicaciones realizadas en vida de Rafael Puyana

En primer lugar, se han de citar las publicaciones periódicas y revistas. Estas fueron los medios de comunicación –al igual que los programas de radio y televisión– que permitieron al intérprete anunciar sus recitales en las salas de concierto, expresar su opinión sobre algún tema, así como conocer la valoración recibida tras su puesta en escena. En América, esta información fue divulgada en distintos diarios³ o revistas⁴– entre las décadas 50 y 90– a cargo de críticos musicales como Ross Parmenter, Paul Duckworth, Harold C. Schonberg, Eric Salzman, B. H. Haggings, Allen Hughes, Stanley Sadie, Robert Sherman, Robert Henderson, Dominic Gill, Donal Henahan, Hugo Cole, Denis Smalley, Vernon Kidd o Raymond Ericson, entre muchos otros. En Europa, los anuncios de las giras concertísticas y las críticas de los recitales se han localizado en diversas publicaciones periódicas europeas⁵ a partir de los años 60. Entre

¹ SCHOTT, Howard. «Puyana, Rafael». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 20, pp. 636-637.

² IRIARTE, Carolina. «Puyana, Rafael». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares (ed.), SGAE, 2002, vol. 8, p. 1025.

³ *The New York Times*, *The Guardian*, *The Irish Times*, *The Observer*.

⁴ *The Musical Times*, *The Hudson Review*, *Bulletin of the American Academy of Arts*, *The Hudson Review and Sciences* y *Music Journal*.

⁵ *El tiempo*, *Ritmo*, *ABC*, *El correo gallego*, *Ideal*, *Patria*, *Diario de Granada*, *Olvidos de Granada*, *El día de Granada*, *El Guardián* y *Granada 2000*, *Algemeen handelsblad van zaterdag*, *Le guide de la musique*, *Le monde de la musique*, *Le guide du concert*, *Le guide musical*, *Sud-Ouest*, *Le bien public*, *Le monde*, *Le*

ellos se deben destacar los diarios locales granadinos y diversas revistas donde, además se informa de su trayectoria profesional, se recogen numerosas entrevistas y escritos realizados por el músico en los que menciona las obras musicales y los instrumentos con los que interpretaba en sus conciertos o donde también, explicaba –entre otros muchos temas– sus vivencias con Wanda Landowska, constituyendo así un testimonio directo de su pensamiento. Adicionalmente, se deben referenciar la prensa y revistas especializadas⁶, ya que fueron el canal de divulgación de la producción discográfica de Rafael Puyana –compuesta de un repertorio musical que abarca desde el Renacimiento hasta el siglo XX– editada por compañías tan reconocidas como *Philips*, *Mercury*, *Sanctus*, *Deutsche Grammophon*, *Fonogram*, *Lumen*, *CBS*, *Decca*, *Harmonia Mundi*, *L'oiseau-lyre* o *Columbia*.

Otro hecho significativo que se debe tener en cuenta fue la llegada de Internet. Esta propició un incremento de la difusión de contenidos gracias a la digitalización e indexación documental que aparece en la red y en las distintas bases de datos. En lo que respecta a la actividad de Rafael Puyana, en su amplia mayoría, se recogen las publicaciones anteriormente citadas. En el ámbito sonoro y audiovisual, este avance tecnológico ha contribuido a internacionalizar su interpretación clavecinística mediante las plataformas como *youtube*, *Naxos*, *iTunes* o *Spotify* y las retransmisiones documentales televisivas que aparecieron en la *BBC-2* titulado *Domenico Scarlatti his music and his world* (1985)⁷, que fue traducido al francés con ligeras modificaciones al año siguiente bajo el título *Domenico Scarlatti: musicien des Lumières (1685-1757)*⁸, al igual que la producción *Domenico Scarlatti* realizada por *TVE*⁹ en el tricentenario del nacimiento del compositor italiano.

En segundo lugar, se han de resaltar los artículos que hablan de Rafael Puyana aparecidos en las revistas. Algunos de ellos se localizan en *The Musical Times*, *The Hudson Review*, *Bulletin of the American Academy of Arts*, *The Hudson Review and Sciences*, *Music Journal*, *Rad Times*, *Saint-Leu-la-Forêt*, *High Fidelity*, *Le Monde de la Musique*, *Diapason* y *Ritmo*. En ellos únicamente se constata una vez más la escuela en la que se formó y anuncia los recitales que el músico tenía programados. Es de gran relevancia notificar también los escritos que hizo y divulgó el propio clavecinista. Como es sabido, el artista fue invitado a numerosos actos y conferencias para compartir su conocimiento. Aunque en su biblioteca personal alberga abundante documentación inédita que demuestra cómo preparó tanto las notas al programa como de los registros

Temps, *Classica*, *Midi Libre*, *La croix*, *Les Progrès*, *La Presse*, *Télérama*, *L'Express*, *Valeurs Actuelles* o *Gramophone*.

⁶ Diarios como *Diapason*, *The American Music Teacher*, *Fanfare*, *The New York Times*, *The Guardian* o revistas como *The Musical Times*, *La revue administrative*, *American Record Guide* o *Diapason*.

⁷ LAST, Richard. «Homage to Scarlatti». *Daily Telegraph*, Londres, 22-04-1985, s.p. AMF. Fondo Puyana. Caja Nº 48 (II). Prensa Varia.

⁸ *Domenico Scarlatti: musicien des Lumières (1685-1757)* [documental]. London, RM associates, 1986. BNF: NUMAV- 45336; BNF: Tolbiac. Salle P. IKM-8863 (4). Adaptación francesa: Pierre-Antoine Hure, Marianne et Guy Morance. Documentación: Elisabeth, Kilham Roberts, Pilar Core y Jorge Costa.

⁹ Producción audiovisual *TVE*. En memoria de Rafael Puyana (1931-2013). «Domenico Scarlatti», *Youtube*, <http://bit.ly/2SgTXau> [consulta 04-07-2018].

sonoros, es muy probable que reutilizase esa información para exponerla en las ponencias, las reuniones y coloquios a los que asistió. A lo largo de su trayectoria profesional, el intérprete únicamente publicó el artículo resultante de la presentación que realizó en el Congreso de Musicología celebrado en Salamanca del 29 de octubre al 5 de noviembre 1985 bajo el título «Influencias ibéricas y aspectos por investigar en la obra para clave de Domenico Scarlatti», donde puso de manifiesto los estudios consagrados y más recientes de su época efectuados sobre el compositor italiano, al mismo tiempo que describió su obra y la ornamentación empleada¹⁰.

En tercer y último lugar, igualmente merecen ser destacados los escritos que Puyana redactó y se vieron materializados en tres volúmenes diferentes. Las dos primeras publicaciones pertenecen al ámbito más artístico. Uno de ellos es la impresión que Seguros Bolívar hizo sobre la pintora *Sofía Urrutia* en el año 2000¹¹ y el otro, la edición que hizo cuatro años más tarde el pintor Alberto Iriarte sobre su obra *Mefisto*¹². En ellas, el músico intervino aportando un pequeño texto para recordar y describir la obra de sus compatriotas colombianos. En el tercero, el clavecinista participó elaborando el prólogo y aportó una parte de material gráfico en el trabajo que Martin Elste *Die Dame mit dem Cembalo: Wanda Landowska und die Alte Music* publicó en 2011¹³.

Publicaciones efectuadas tras la muerte de Puyana

La noticia del fallecimiento del artista colombiano fue difundida en numerosas publicaciones periódicas de la prensa nacional e internacional, donde discípulos, amigos y conocidos recordaron y dedicaron unas últimas palabras en diversos medios como *The American Organist*, *The Times*, *The New York Times*, *La República*, *Marca Colombia*, *El Confidencial*, *La Vanguardia*, *El Heraldo*, *Dinners*, *El espectador*, *La voz de Bogotá*, *El País*, *Mundo Clásico*, *Scherzo*, *Opus. Imer*, *Fahrenheit Magazine*, *Radio Granada*, *ADN. Bogotá*, *Artepremsa*, *Radiosantafe*, *Eje21*, *Música Antigua o La croix*. El contenido divulgativo de los textos también ocupa varios temas. Por un lado, expone

¹⁰ PUYANA, Rafael. «Influencias ibéricas y aspectos por investigar en la obra para clave de Domenico Scarlatti». *España en la música de occidente: Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985*. José López Calo, Ismael Fernández de la Cuesta, Emilio Casares Rodicio (ed.). 2 vols. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, vol. 2, pp. 51-59. El Fondo Puyana conserva este artículo corregido por el Profesor José López Calo [5 hojas]. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). Carpeta Scarlatti Notes.

¹¹ PUYANA, Rafael. «Huerto ameno y pensil deleitoso de suaves flores de pintura y música». *Sofía Urrutia*. [S.l.], Seguros Bolívar, 2000, pp. 39-41.

¹² IRIARTE ROCHAM, Alberto [et al]. *Mefisto*. Bogotá, D.C. Colombia, 2004, p. 59. AMF. Fondo Puyana. C. 80-3093. Fue apodado *Mefisto* desde el colegio. Véase PUYANA, Rafael. Recorte de una figura [parece la publicación de *Mefisto* donde Puyana escribe sobre obras de arte] [1 hoja]. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 158. R. 3981; PUYANA, Rafael. 3 hojas autógrafas de Rafael Puyana sobre el libro *Mefisto: Alberto Iriarte*. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 80 R. 3102; Carta. Benjamín Villegas Jiménez a Rafael Puyana. Bogotá- [S.l.]. 06-07-2004. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 80. R. 3102.

¹³ ELSTE, Martin. *Die Dame mit dem Cembalo: Wanda Landowska und die Alte Music*. Mainz, Schott, cop. 2010. AMF. Fondo Puyana. C. 87-1132.

la trayectoria profesional, los premios y reconocimientos recibidos y por otro, nombran los instrumentos que pertenecieron a su colección y exponen cuál es su paradero actual.

Más referencias del intérprete se contemplan en unas páginas de *La crónica y la crítica musical en Medellín (1937-1961)*, el cual incluye el artículo publicado por Rafael Vega en *El Colombiano*. El periodista indica que no basta con tener músicos tan destacados como el artista para calificar al país de ser musical, sino que este preámbulo le sirve para reivindicar a sus gobernantes la preocupación que siente por la escasa cultura musical del público y solicita que invierta en formación¹⁴. Se ha de tener en cuenta que tanto Rafael Puyana como Gabriel García Márquez, entre otros compatriotas, siempre tuvieron la inquietud por promover la erudición, llegando incluso a contemplar la posibilidad de crear un Ministerio de Cultura tras la propuesta lanzada por la Jefatura de Estado de su país¹⁵.

A pesar de que no se ha escrito ningún libro sobre el intérprete, su nombre aparece en *Mis Memorias*, la autobiografía realizada por el expresidente de Colombia Alfonso López Michelsen (1974-1978) donde manifiesta las aptitudes musicales de la saga de los Uribe y los Michelsen¹⁶. A su vez, mencionan su trayectoria artística en *Todavía sin final* de Antonio Cruz Cárdenas¹⁷. Del mismo modo, lo referencian en las *Crónicas casi históricas* de Ramón Illán, quien expone su percepción y la del público tras el recital del 7 de noviembre de 1986 en el *Salón de Avianca*, que lo elogió con numerosos aplausos¹⁸. Además, lo denominan en la monografía *Cabos sueltos. La lectura como pecado capital* de Eduardo Escobar. Es ahí donde el autor afirma cómo el artista estaba convencido de las influencias de «ida y vuelta» que tuvieron algunas danzas y formas instrumentales del barroco, entre las que se encontraban la *chacóna*, la *zarabanda* y el *pasacalle*:

El clavecinista Rafael Puyana estuvo convencido de que las chaconas, las zarabandas y los pasacalles de uso en Europa en los tiempos que siguieron a la Conquista guardaban reminiscencias de la música de los pueblos precolombinos. La zarabanda según el maestro colombiano fue en principio el baile ceremonial que embriagadas ejecutaban vestales aztecas para honrar a Xipe Topec, dios de la primavera. Y el fandango que refinó el padre Antonio Soler también había tenido un origen indiano en su respetable opinión. Antes de Puyana, Pedro Henríquez Ureña ya había reconocido las influencias cruzadas. La globalización del mundo ha contribuido a redimirnos de la monotonía. Y nos ayuda a reinventarnos entre todos, todos los días¹⁹.

¹⁴ VEGA BUSTAMANTE, Rafael. «Colombia antimusical». *La crónica y la crítica musical en Medellín (1937-1961)*. Colombia, Universidad EAFIT-Centro Biblioteca Luis Echavarría Villegas, 2013, pp. 253-255.

¹⁵ HOLGUÍN HOLGUÍN, Carlos. «Conferencia de Carlos Holguín. Holguín sobre la creación del Ministerio de Cultura». *Escritos (1912-1998)*. Bogotá, Centro Editorial Universal del Rosario, pp. 362-368, <https://bit.ly/2JFeHWk> [consulta 03-04-2020].

¹⁶ LÓPEZ MICHELSEN, Alfonso. *Mis memorias*. Bogotá, Editorial La Oveja Negra Ltda., 2009, p. 169.

¹⁷ CRUZ CÁRDENAS, Antonio. *Todavía sin final*. [S.l.], Universidad Externado de Colombia, 2001, pp. 134-136. <https://bit.ly/2wbcpvf> [consulta 03-04-2020].

¹⁸ BACCA, Ramón Illán. «Una velada con Puyana». *Crónicas casi históricas*. Barranquilla, Universidad del Norte, 2007, pp. 101-102.

¹⁹ ESCOBAR, Eduardo. *Cabos sueltos. La lectura como pecado capital*. Medellín, EAFIT, 2017, <https://bit.ly/2R7YbCp> [consulta 03-04-2020].

Entre las últimas publicaciones más recientes se encuentra *O cravo no Rio de Janeiro Do Século XX*, que incluye un apartado –titulado «Fernando Valenti, Igos Kipnis e Rafael Puyana: três grandes nomes»– donde se exponen algunos de los recitales que, de manera individual, se han localizado del paso de estos tres músicos en Brasil. Del mismo modo, se ponen de manifiesto los logros musicales más relevantes alcanzados por estos intérpretes durante su trayectoria musical²⁰.

El intérprete también se muestra vinculado a numerosos artistas y músicos, ya fuese por su relación de amistad o por los proyectos musicales que *de los estilos y otros ensayos* de Julián Orbón²¹, el libro *Louvier... les claviers de Lumière* de Pierre Albert Castanet²², *Andrés Segovia: vida y obra* de Alberto López Poveda²³, *Xavier Montsalvatge, administrador de armonías y silencios* de José Guerrero Martín²⁴ y del mismo compositor catalán en *Papeles autobiográficos al alcance del recuerdo*²⁵.

Su participación e implicación en instituciones musicales españolas como los cursos *Música en Compostela* de Santiago de Compostela y *Manuel de Falla* de Granada hace que su nombre y actividad desarrollada quede reflejada en los tres volúmenes publicados en 1995 y 2007 por Antonio Iglesias²⁶ y los dos tomos escritos en 2001 por José Luis Kastiyó y Rafael del Pino respectivamente²⁷, información que constituye un complemento perfecto a las publicaciones periódicas citadas anteriormente. Asimismo, su participación en Santander, hizo que fuese recordado por Emilio Sanmiguel al año siguiente de su muerte²⁸.

No obstante, de forma indirecta lo citan en *Un siglo de ausencia*, donde el también colombiano Hernando Jiménez Pérez utiliza pseudónimos para relatar historias reales entre los que se encuentran Rafael Puyana –como Sesma– y Genoveva Gálvez –como Begoña o Gogó–²⁹.

No es hasta el año 2013 cuando comienza a referenciarse al clavecinista en las investigaciones científicas. Por un lado, se encuentran los estudios abordados en torno a la colección instrumental que el músico donó a la Fundación Archivo Manuel de Falla.

²⁰ FAGERLANDE, Marcelo; PEREIRA, Mayra; y BARROSO, María Aida. «Fernando Valenti, Igos Kipnis e Rafael Puyana: três grandes nomes». *O cravo No Rio de Janeiro Do Século XX*. [S.l.], Rio Books, 2020, pp. 222-225.

²¹ ORBÓN, Julián. *En la esencia de los estilos y otros ensayos*. Madrid, Colibrí, 2000. AMF. Fondo Puyana. C. 154-3761.

²² ALBERT CASTANET, Pierre. *Louvier... les claviers de Lumière*. Francia, Millénaire, 2002, pp. 144-146.

²³ LÓPEZ POVEDA, Alberto. *Andrés Segovia: vida y obra*. Jaén, Universidad de Jaén, 2009, vol. 1, p. 713.

²⁴ GUERRERO MARTÍN, José. *Xavier Montsalvatge, administrador de armonías y silencios*. Barcelona, Témenos edicions, 2012, pp. 421-425.

²⁵ MONTSALVATGE, Xavier. *Papeles autobiográficos al alcance del recuerdo*. Madrid, Ed. Fund. Banco Exterior, 1988, pp. 195-199. AMF. Fondo Puyana. C. 100-3075.

²⁶ IGLESIAS, Antonio. *Música en Compostela (1858-1974), (1975-1994)*. vol. 1-2. Consorcio de Santiago, 1995; *Música en Compostela (1995-2007)*. vol. 3. Consorcio de Santiago, 2007.

²⁷ KASTIYO, José Luis y DEL PINO, Rafael. *El Festival Internacional de Música y Danza de Granada (1952-2001)*. Comares, 2001, 2 vols.

²⁸ SANMIGUEL, Emilio. «Rafael Puyana: un fuera de serie». *Revista Santander*, IX (2014), pp. 172-179, <http://bit.ly/3ri2niW> [consulta 29-04-2020].

²⁹ JIMÉNEZ PÉREZ, Hernando. *Un siglo de ausencia*. Bogotá, Página Maestra Editores, 2011.

Existe una primera aproximación, desarrollada por el musicólogo Mariano Moisés en su Trabajo Fin de Grado (TFG), donde se presenta una aproximación al legado documental, centrándose en las partituras y exponiendo los rasgos principales de las copias Blanchet y Hass realizadas por los constructores Willard Martin (1982) y Andrea y Anthony Goble (1994) respectivamente³⁰. A esta investigación habría que añadir el artículo que años más tarde divulga Félix Ríos Ruano –marido de la clavecinista María Teresa Chenlo– titulado el «Clave excepcional en España. En la Fundación Archivo Manuel de Falla-Granada» donde explica detalladamente en once apartados las características del instrumento³¹, un análisis muy próximo a las fichas presentadas por el *Royal College of Music* de Londres³², aunque sin proporcionar información del papel que desempeñó este instrumento en su época. En esta línea, tampoco hay que olvidarse de algunas monografías donde se exhiben instrumentos de su colección, como en *Eighteenth-century keyboard music*³³.

Por otra parte, se aluden brevemente a los aspectos más significativos de su formación y contribuciones musicales en la publicación de la tesis doctoral de Chloé Dos Reis titulada *Los ornamentos en las obras para clave solo de la escuela francesa de 1670 à 1713: análisis e interpretación*³⁴.

Los artículos y presentaciones orales que se han desarrollado desde la incorporación del Fondo Puyana a la Fundación Archivo Manuel de Falla en 2013, se mencionarán a continuación.

Investigaciones sobre el Fondo Puyana

Los estudios realizados y publicados acerca del artista y su donación aún son escasos. No obstante, en los últimos años se ha experimentado un ligero incremento. Como ya se citaba en líneas anteriores, Mariano Moisés-Azize fue el primero en presentar el contenido del legado en general y el de sus partituras en particular, en los trabajos académicos de fin de Grado y Máster por la Universidad de Granada en 2013 y 2014 respectivamente, bajo la dirección del Dr. Francisco Giménez Giménez. La síntesis de estas investigaciones resultó publicada en un artículo titulado «La biblioteca de Rafael Puyana: partituras y documentos con información musical» publicado en el *Boletín DM* del año 2014³⁵.

³⁰ MOISÉS-AZIZE FERNÁNDEZ, Mariano. *El legado de Rafael Puyana al archivo Manuel de Falla: una aproximación*. TFG del Departamento de Historia y Ciencias de la Música (UGR), 2013, pp. 7-10.

³¹ RÍOS RUANO, Félix. «Clave excepcional en España en la Fundación Archivo Manuel de Falla de Granada», AMF, 2014, <http://bit.ly/2JjNgkh> [consulta 16-12-2017].

³² [s.a.]. Catálogos de instrumentos impresos, en *Royal college of Music*, [s.f.], <http://bit.ly/2EEF0wc> [consulta 07-07-2018].

³³ MARSHALL, Robert (ed.). *Eighteenth-century keyboard music*. Nueva York, Routledge, 2003, p. 154.

³⁴ DOS REIS, Chloé. *Les ornements dans les pièces pour clavecin seul de l'école française de 1670 à 1713: analyse et interprétation*. Tesis doctoral dirigida por Dra Raphaëlle Legrand. Université Paris-Sorbonne. 02-12-2016.

³⁵ MOISÉS-AZIZE FERNÁNDEZ, Mariano. «La biblioteca de Rafael Puyana: partituras y documentos con información musical». *Boletín DM*, 18 (2014), pp. 35-51.

En octubre de ese mismo año, Félix Ríos Ruano escribió el artículo ya referenciado, donde describió iconográfica y organológicamente la copia del fabricado por Hieronymus Albrecht Hass realizada por Andrea y Antony Goble en Oxford en 1994³⁶.

En lo que a esta investigación respecta, he intentado ir divulgando en forma de comunicación oral y revistas científicas los hallazgos encontrados en el Fondo Puyana con el fin de dar a conocer la labor interpretativa y docente, así como proyectos en los que el músico estuvo implicado.

La difusión del primer estudio realizado se publicó en las actas de las *VIII Jornadas de Musicólogos de Madrid* celebradas del 15 al 17 de abril 2015 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid, cuya conferencia ofrecí el último día de la jornada. Bajo el título «Descubriendo al maestro Rafael Puyana a través de su legado al Archivo Manuel de Falla y testimonios de algunos de sus discípulos». En ella pretendí ofrecer una visión general de quién fue este músico y qué aportaciones musicales realizó a la cultura musical de su tiempo³⁷.

El 8 de julio de 2015 presenté junto a Torcuato Tejada Tauste una comunicación conjunta titulada «Vínculos y relaciones entre ‘Feu Follet’ de Manuel de Falla y la pieza homónima de Wanda Landowska» en el Congreso Internacional *El amor brujo, metáfora de la modernidad (1915-2015)* donde pusimos en relación las semejanzas y diferencias entre las obras *Fuego Fatuo* de Manuel de Falla y *Feu Follet* de Wanda Landowska, una partitura localizada entre la documentación de la biblioteca del intérprete.

El 10 de marzo de 2016 expuse en una sesión del *III Congreso Iberoamericano de jóvenes musicólogos* –celebrado los días 10 y 11 de marzo en el Conservatorio Superior de Música «Manuel Castillo» de Sevilla–, la génesis, recepción de «*Las Tres Cantigas del Rey* de Julián Orbón», una de las obras dedicadas a Rafael Puyana. El resultado de esta investigación se vio publicado en las actas del congreso a finales de ese mismo año³⁸. Una perspectiva más analítica musical de la obra fue abordada el 13 de abril 2016 en las *IX Jornadas de Jóvenes Musicólogos de Granada* bajo el título «Análisis musical de las *Tres Cantigas del Rey* de Julián Orbón».

Cuatro meses más tarde, presenté otra comunicación en las *V Jornadas de Didáctica de la Música y Musicología de Cuenca* celebradas en la Sede de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (UIMP) bajo el título de «La vinculación

³⁶ RÍOS RUANO, F. «Clave excepcional en España ...», <http://bit.ly/2JjNgkh> [consulta 16-12-2017].

³⁷ ARJONA GONZÁLEZ, María Victoria. «Descubriendo al maestro Rafael Puyana a través de su legado al Archivo Manuel de Falla y testimonios de algunos de sus discípulos». Actas del VIII Jornadas de Musicólogos. Madrid. Universidad Complutense de Madrid, <http://bit.ly/2PiE2tF> [consulta 16-12-2017].

³⁸ ARJONA GONZÁLEZ, María Victoria. «Las *Tres Cantigas del Rey* de Julián Orbón: Una obra dedicada a Rafael Puyana». III Congreso Iberoamericano de Jóvenes Musicólogos. Celebrado el 10 de marzo de 2016 en el Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo” de Sevilla, <http://bit.ly/2ywrJk1> [consulta 16-12-2017].

de Rafael Puyana con Granada. Un paseo para recordar», donde describí la labor que el músico desempeñó y cuál fue su relación con instituciones musicales granadinas.

El 19 de noviembre de ese mismo año, realicé una exposición oral en el *Congreso Musicología en el siglo XXI: Nuevos retos, nuevos enfoques* organizado por la SEDEM en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid. Bajo el título «La producción de la BBC ‘en manos’ de Rafael Puyana» desvelé tanto el contenido de la correspondencia mantenida entre el artista y la productora londinense como la implicación del intérprete en el desarrollo de este proyecto. Esta producción Scarlattiana, emitida por la *BBC-2* y la interpretación de Rafael Puyana, sirvió de base para plantear dos comunicaciones posteriores. Por un lado, la acontecida el 1 de diciembre de 2016 en el *Congreso Musicología aplicada al concierto. Los estudios aplicados a la performance en acción*, celebrado en la Universidad Internacional de Andalucía con sede en Baeza, bajo el título «La interpretación historicista de Rafael Puyana: BBC’S Production». En ella expliqué cómo Puyana preparó su ejecución, los instrumentos que eligió y la afinación en la que debía estar. Por otro, la desarrollada el 22 de junio de 2017 en el *International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres (IAML)* celebrado en Riga con la ponencia «The Scarlatti Project in the legacy of Rafael Puyana» donde realicé una nueva aportación tratando la documentación que el músico había recopilado a lo largo de su carrera musical sobre el compositor italiano y que le había servido para hacer tanto este como otros proyectos musicales.

De temática distinta fue la comunicación del 3 de marzo 2017 en el *Congreso Música y danza entre España y América (1936-1960)* celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada. En la publicación resultante, titulada «El aprendizaje de Rafael Puyana con Wanda Landowska en Lakeville (Connecticut)»³⁹, desarrollé cuál fue la formación del músico, cómo llegó a ser alumno de la clavecinista polaca y, sobre todo, me centré en especificar el periodo y el desarrollo de esta instrucción recibida.

A finales de ese mismo mes, y tras haber establecido contacto con el grupo IREMUS con el cual iba a realizar la estancia de investigación en París durante el período estival de 2017, envié la propuesta de comunicación en la que explicaba cuál era el objeto de estudio de mi investigación y cómo lo estaba llevando a cabo. Esta fue presentada el 25 de marzo de 2017 con el título «Un trésor à découvrir: l’héritage musical de Rafael Puyana».

En mayo del mismo año, expuse el 19 de mayo en las *II Jornadas de Investigadores en Formación (JIFFI II)*. En mi intervención, titulada «El príncipe del clavicémbalo en el Festival Internacional de Música y Danza de Granada», mostré la

³⁹ ARJONA GONZÁLEZ, María Victoria. «El aprendizaje de Rafael Puyana con Wanda Landowska en Lakeville (Connecticut)». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, XXXII (2019), pp. 293-316. ISSN: 1136-5536. ISSN-e: 2530-9900, <http://bit.ly/2MDUjP2> [consulta 12-12-2019].

labor desarrollada por Rafael Puyana como profesor, intérprete y miembro de jurado en el *Festival Internacional de Música y Danza de Granada*.

El análisis documental y exhaustivo del legado me llevó a presentar en el Seminario de Jóvenes Investigadores de las *II Conversaciones Contemporáneas* acaecidas en la Facultad de Filosofía y Letras, «El Fondo Puyana AMF: Miradas al pasado desde la contemporaneidad», donde di a conocer las joyas musicológicas que Rafael Puyana fue integrando a su biblioteca personal. Asimismo, mencioné el estudio musicológico desarrollado por el clavecinista en distintas instituciones musicales en las que se apoyaba para justificar su manera de interpretar.

La última de las comunicaciones ofrecidas por el momento llevaba por título «Obras dedicadas a Rafael Puyana: Creando un repertorio de clave en el siglo XX», desarrollado el 21 de junio 2018 en las *III Jornadas de Jóvenes Investigadores en Formación (JIFFI III)* y celebradas en el Espacio V Centenario de Granada. En ella realicé un recorrido histórico de todas las obras que se han dedicado a Rafael Puyana, esclareciendo cuál fue la estima y admiración mutua que se mantenían estos músicos, al mismo tiempo que mencioné la génesis y recepción de cada obra.

Si bien todos los estudios anteriores estaban relacionados con el fondo musical, en 2015 el comisario de exposiciones José Vallejo publicó un artículo de contenido más artístico titulado «Una Vanitas en el legado de Rafael Puyana», describiendo uno de los cuadros que el clavecinista donó a la Fundación⁴⁰.

Como se ha podido comprobar, a las contribuciones científicas realizadas por Howard Schott y Carolina Iriarte, en pocos años se han añadido diversas aportaciones que detallan de forma más específica el contenido del legado y la actividad efectuada por Rafael Puyana. A las anteriores, se incluye asimismo la presente investigación, la cual constituye la primera tesis doctoral realizada en torno a Rafael Puyana y su legado a la Fundación Archivo Manuel de Falla.

3. Objetivos

Esta investigación persigue varios propósitos. En primer lugar, descubrir quién fue Rafael Puyana, cuál fue su etapa formativa, su trayectoria musical y sus diferentes facetas como intérprete, profesor, coleccionista, musicólogo, ponente y miembro de jurado. Por tanto, esta tesis pretende ser una biografía documentada de Puyana, basada en la biblioteca personal del músico, donde se complete y amplíe el conocimiento que de él, de su formación y de su carrera artística se conocía hasta el momento.

En segundo lugar, analizar su faceta como intérprete, no solo la repercusión social y recepción que tuvieron sus conciertos y grabaciones discográficas en los

⁴⁰ VALLEJO PRIETO, José. «Una Vanitas en el legado de Rafael Puyana». AMF, 12-01-2015, <http://bit.ly/2PZBxJO> [consulta 16-12-2017]. Véase también VALLEJO PRIETO, José. «Una vanitas en el legado de Rafael Puyana». AMF, 2015, <http://bit.ly/2yvEJpQ> [consulta 16-12-2017].

distintos medios de comunicación de tirada nacional e internacional, sino cómo preparó sus recitales, desde la redacción de las notas al programa, la selección musical que conformaba el repertorio en cada temporada de concierto hasta la elección instrumental e indumentaria. Asimismo, el cotejo de los programas de mano y las notas al disco permiten lograr los siguientes objetivos secundarios. Por un lado, revelar el crecimiento y evolución artística que desarrolló dentro de la escuela clavecinística en la que se formó, aparte de aludir los numerosos premios y reconocimientos que recibió. Por otro lado, conocer su labor como musicólogo, cómo la llevó a cabo y en qué fuentes documentales se basó para configurar la información que facilitaba en recitales, discos y ponencias.

En tercer lugar, conocer el contexto artístico, social, cultural y estético en el que este músico vivió, además de establecer las relaciones que mantuvo con otros compositores, constructores de instrumentos y personas ilustres, destacando asimismo los proyectos concertísticos, cinematográficos, exposiciones y clavecines que se derivaron de estas vinculaciones. El estudio epistolar y la documentación fotográfica contribuirá a lograr este propósito a fin de indagar cómo surgieron, se desarrollaron y la proyección que tuvieron estas propuestas.

En cuarto lugar, establecer una comparativa entre la labor musical desempeñada por Wanda Landowska y Rafael Puyana, determinando los aspectos de continuación y ruptura musical entre las propuestas presentadas. En cuanto a la interpretación, se van a confrontar sus líneas estético-interpretativas con la consideración del clave y cómo había que ejecutarlo por otras escuelas clavecinísticas. Respecto a la labor pedagógica de Puyana, se persigue el siguiente objetivo: mencionar los cursos y clases magistrales que impartió, describir cuál fue su participación en instituciones de enseñanza, además de revelar –a partir del testimonio de algunos de sus discípulos– la metodología y las peculiaridades técnicas que transmitió a su alumnado. En línea con lo anterior, hace plantear un propósito más, desvelar las intenciones del intérprete en el proyecto de los *Descalzos Viejos*, referenciando el proceso de compra, las circunstancias que tuvieron lugar y que finalmente le llevaron a venderlo.

En quinto y último lugar, manifestar la aportación de Rafael Puyana del clave en el siglo XX con la intención de dilucidar la relación que mantenía con los compositores y descubrir el origen de la creación, realizar el análisis musical de las obras musicales, saber la difusión que obtuvo tanto en el estreno y representaciones posteriores, además de mostrar cómo el músico incorporó y reinterpretó estas obras en su repertorio.

Con el propósito de alcanzar los objetivos anteriores, se ha profundizado en el contenido documental de su biblioteca personal, completándola con la de otras instituciones y fuentes documentales.

4. Metodología, plan de trabajo y fuentes

Esta sección describe los distintos enfoques metodológicos que se han seleccionado para abordar los capítulos que componen esta investigación.

En primer lugar, de tipo histórico-documental. Como punto de inicio se consultaron las voces de los principales diccionarios, la información existente en distintos repositorios institucionales, hemerotecas y archivos privados afín de conocer los escritos y documentos iconográficos divulgados sobre el músico. Sin embargo, el primer punto de referencia se centra en la biblioteca personal del clavecinista, la cual integra un gran volumen de material inexplorado que aporta una nueva visión del polifacético personaje y demuestran sus intereses, gustos musicales y trayectoria profesional.

En segundo lugar, de tipo sociológico pues a través de la revisión sistemática de las críticas de prensa y noticias aparecidas en revistas especializadas se ha podido conocer la recepción de su trayectoria como intérprete y el impacto que ocasionó sus apariciones públicas. Asimismo, el trabajo de campo realizado con el testimonio aportado por algunos de sus discípulos y personas allegadas al artista, ha permitido conocer otros aspectos más personales y profundizar en el desarrollo de su actividad interpretativa, docente y musicológica.

En tercer lugar, de tipo estructuralista ya que las principales publicaciones en el ámbito de la Música Antigua, en cuanto a estética musical se refiere, ha ofrecido distintos puntos de vista interpretativos de distintas escuelas y cuáles fueron las estrategias –ideológicas, circunstancias culturales y personales– que Puyana emprendió para crear una marca distintiva, condicionando así su actividad musical y ocupando un lugar relevante dentro de la historiografía del clave.

En cuarto y último lugar, de tipo formalista. Este se llevó a cabo en el capítulo V sobre cada una de las obras musicales partir del análisis musicológico tripartito propuesto por Jean-Jacques Nattiez⁴¹ referente a cómo se produjo el proceso creativo de la obra (nivel *poiético*), cuál es la revisión interna de las piezas musicales (nivel neutro) y conocer cuál fue su recepción y repercusión (nivel estésico).

Desde el ingreso del Legado Puyana a la *Fundación Archivo Manuel de Falla en 2013*, no se ha terminado de catalogar toda su biblioteca personal. La cuantiosa documentación y la falta de personal para realizar esta labor hace que, a día de hoy, aún se encuentren en 190 cajas embaladas en un almacén, dificultando así su localización y acceso al público.

Para la elaboración de esta investigación ha sido de vital importancia su consulta. Se ha creado una ficha catalográfica en la base de datos en *Filemaker* con

⁴¹ NATTIEZ, Jean Jacques. *Music and Discourse. Towards Semiology of Music*. Nueva Jersey, Princeton University Press, 1990.

distintos campos para indexar cada uno de los documentos que conforma la biblioteca personal, indicando la naturaleza del mismo, una breve descripción de su contenido, así como la signatura, su inclusión en las carpetas o anexo a otros documentos (Véase la figura 1).

The image shows a screenshot of the FileMaker Pro interface for a database named 'FONDO PUYANA'. The main window displays a form for creating a catalog card. The form consists of several fields, each with a label on the left and a corresponding input area on the right. The fields are: TIPOLOGIA, AUTOR, DESTINATARIO, TITULO, LOCALIDAD, PROCEDENCIA, LUGAR, FECHA, EDICIÓN, EDITORIAL, AÑO, TIPOLOGIA DOC., SALA, ORGANIZACIÓN, INTERPRETES, NOTAS PROGRAMAS, OBRAS, DESCRIPCIÓN, NOTAS, SIGNATURA, and CARPETA/ SOBRE. The interface includes a menu bar at the top with options like Archivo, Edición, Vista, Insertar, Formato, Peticiones, Guiones, Ventana, and Ayuda. A toolbar below the menu bar contains various icons for file operations and editing. On the left side, there is a search panel with a 'Buscar' button and a 'Present.: FONDO' dropdown. The status bar at the bottom shows the page number '75' and the search term 'Buscar'.

Figura 1. Ejemplo de ficha catalográfica en la Base de Datos Filemaker

De esta manera, ha sido posible saber cuál es el contenido y descripción de las fuentes documentales, así como buscar fácilmente con precisión y rapidez su ubicación. Seguidamente se ha digitalizado y clasificado por carpetas conservando su localización inicial.

Al mismo tiempo, se han ido revisando sistemáticamente cada uno de los documentos hallados y se han agrupado externamente por naturaleza de la fuente. En cuanto a los programas de mano, en *Excel* se han indexando de manera cronológica

distintos vínculos que relacionasen cada recital con alguna nota de prensa, una fotografía o una carta. Respecto al epistolario, en *Word* se ha elaborado tanto una relación con todas las personas y número de cartas –localizadas hasta el momento– como una transcripción de las mismas, conservando los subrayados y tachados. Por último, con el mismo editor de texto, también se ha realizado un listado con toda la discografía de Rafael Puyana.

Al ser un fondo virgen, este proceso de reconstrucción ha durado prácticamente casi los dos primeros años de la investigación. De manera simultánea se iban revisando y estudiando pormenorizadamente cada uno de los materiales hallados, agrupándolos por bloques temáticos, los cuales han permitido redactar cada uno de los capítulos que conforman este estudio.

En relación a la biblioteca personal de Rafael Puyana, cuya catalogación puede consultarse a través del catálogo *Red Idea*, cuenta con numerosas partituras y manuscritos que dan demuestran el estudio de la obra mediante las transcripciones de la misma, una variada y seleccionada colección de libros y tratados antiguos, junto a un vasto fondo documental que integra distintos documentos. Si bien los cuatro primeros no han sido el objeto de estudio principal de esta investigación, guardan una relación muy estrecha con los materiales que integran este último grupo:

En primer lugar, el epistolario de Rafael Puyana donde se localizan las cartas, postales, notas, fax y telegramas de manera manuscrita y mecanografiados, siendo estos últimos los que más abundan. A este grupo se deben añadir otros documentos como tarjetas de invitación, catálogos, facturas y gastos generados de los conciertos y grabaciones discográficas que realizó, constituyendo así el grupo más cuantioso. Se debe señalar que los remitentes y destinatarios pertenecen a distintos ámbitos artísticos, culturales y políticos. Albergando la correspondencia con sus profesoras, compositores, diversos clavecinistas y discípulos que hoy día son de reconocido prestigio, constructores y afinadores de instrumentos, productoras discográficas y emisoras de televisión, al mismo tiempo que ministros, embajadores y gestores culturales, entre los que se encontraban Wanda Landowska y Nadia Boulanger, Julián Orbón, Xavier Montsalvatge, Jeanne Cahilley-Bert, Luisa Morales, Genoveva Gálvez, María Teresa Chenlo, Peter Bavington, Ann Turner, Illene Berson, Alejandro Massó, José Antonio Abreu, Noemí Sanín de Rubio, Jesús Aguirre y Ortiz de Zárate, Skip Sempé, René Viollier, Antonio Albalat, Jordi Savall, Bruno Procopio, Howard Schott y Martin Elste entre muchos otros.

En segundo lugar, las fotografías y negativos. Un volumen importante se encuentra en las numerosas imágenes de diversos instrumentos de teclado e ilustraciones de Wanda Landowska y Manuel de Falla. Por otra parte, también se conservan imágenes agrupadas por temáticas como intérpretes y compositores, exposiciones y colecciones de arte, conciertos realizados o proyectos donde el intérprete participó.

En tercer lugar, los programas de conciertos, que ha permitido saber cuándo, dónde y con qué instrumento/s Puyana interpretó en cada uno de los recitales ofrecidos a lo largo de su carrera como concertista de clave. Algunos de ellos incorporan las notas al programa que fueron redactadas por otras personas o por el propio intérprete.

En cuarto lugar, está la documentación que el músico colombiano adquiría, bien porque lo compraba, se lo enviaban o porque lo consultaba en instituciones musicales con el propósito de elaborar las notas al programa, escribir el texto que acompañaba a los álbumes discográficos, redactar artículos o preparar distintas conferencias. Se han de remarcar los cuantiosos borradores manuscritos que sirvieron como esbozo para dar forma a cada documento anteriormente citado.

En quinto lugar, están los registros sonoros en formato vinilo, *cassette* y/o CD, tanto con sus interpretaciones como las ejecuciones que otros artistas hacían de las obras del Renacimiento y Barroco principalmente.

En sexto lugar, los recortes de prensa y revistas donde se anuncian sus conciertos, discografía y críticas, información referente a intérpretes o compositores y estrenos o noticias de interés para Puyana. A esta sección musical habría que añadir en séptimo lugar, la diversidad de tipología de documentos que se incluyen, desde libros de historia y arte que Puyana compraba, noticias de actualidad que acontecieron en aquella época, hasta informes médicos, radiografías de sus manos y cuello del intérprete.

Toda la información que ofrece los ejemplares conservados en la biblioteca de Puyana, que presenta un buen estado de conservación, se han completado con los de otras instituciones como el *Centro de Documentación Musical de Andalucía*, la *Hemeroteca la Casa de los Tiros*, la *Biblioteca de la Alhambra*, el *Archivo Histórico Provincial de Málaga*, el *Centre de Documentació de l'Orfeó Català*, la *Biblioteca Nacional de Madrid*, la *Biblioteca Nacional de Francia*, la *Fundación Nadia y Lili Boulanger*, la *Biblioteca Nacional de Nueva Zelanda*, la *National Library of Congress*, el *Fondo Robert Gerhard*, el fondo del compositor francés Alain Louvier o la clavecinista Susana Sarfson Gleizer y otros repositorios digitales con acceso a sus bases de dato *online*. Igualmente, se ha completado con entrevistas a distintas personalidades que tuvieron relación directa con el clavecinista.

5. Estructura

La presente tesis doctoral consta de cinco capítulos precedidos por una introducción, donde se aborda la justificación del tema, el estado de la cuestión, los objetivos y metodología empleada.

El capítulo I desvela más datos biográficos de los conocidos hasta ahora de este intérprete colombiano, relacionados con su período formativo en general, junto al aprendizaje y experiencias compartidas con Wanda Landowska en Lakeville (Connecticut, Estados Unidos) y Nadia Boulanger en París, en particular. Este estudio

inicial es crucial no solo para averiguar la fundamentación de su enseñanza, sino también para descubrir el impacto y repercusión que tuvo en Puyana el aprendizaje con la clavecinista polaca, y posteriormente cotejar cuáles fueron los elementos de continuación y ruptura que asumió.

El capítulo II contextualiza las circunstancias sociales, históricas y de estética musical vigentes en torno a la Música Antigua en el siglo XX. Sin duda, un periodo de inestabilidad que constituyó un punto de inflexión en la trayectoria musical del intérprete. Su lectura ayudará a entender la situación que vivió, las decisiones que adoptó para continuar su vigencia como artista, así como analizar el alcance de su pensamiento tras el proceso de revisión documental sistemática sobre el concepto de dicho término.

El capítulo III pretende, por un lado, trazar una línea cronológica de su trayectoria interpretativa dividida en cuatro etapas –desde sus inicios bajo la tutela de Wanda Landowska (1957-1960), pasando por su consolidación en escenarios americanos y europeos (1960-1970) y la etapa de transición clavecinística (1970-1990), hasta llegar a su etapa de madurez y retirada de los escenarios (1990-2005)–, con el fin de descubrir cómo se fue forjando y evolucionando como artista, cuáles fueron las colaboraciones artísticas, cómo fue construyendo su repertorio, cómo organizó y preparó los recitales y grabaciones discográficas en cuanto a la contratación de agentes, selección instrumental y elaboración de las notas que acompañaban el programa de mano o notas al disco. El análisis de las críticas de prensa va a demostrar la repercusión alcanzada en las audiciones y trabajos que presentó, logrando así numerosos premios y reconocimientos. Por otro lado, va a revelar –a partir de los documentos albergados en su biblioteca personal– una de sus facetas menos conocida: la musicológica. Asimismo, se ocupa de presentar y describir los instrumentos musicales que formaron parte de su colección instrumental y que fueron legados a la *Fundación Archivo Manuel de Falla de Granada*.

El capítulo IV especifica tanto la actividad pedagógica y concertística ejercida en *Música en Compostela*, los cursos *Manuel de Falla* y el *Festival Internacional de Música y Danza de Granada*, como la metodología y técnica que aplicaba en sus lecciones. Esta ha sido reconstruida a partir de la revisión de los tres volúmenes de *Música en Compostela* de Antonio Iglesias, los dos volúmenes del *Festival Internacional de Música y Danza de Granada* publicados por José Luis Kastiyo y Rafael del Pino, la documentación del Archivo del Festival Internacional de Música y Danza, la localizada en su archivo personal junto al testimonio de algunos de sus discípulos.

Le sigue el capítulo V que integra varios epígrafes en los que se exponen cómo, al igual que su maestra, el músico intentó llevar a cabo varios proyectos que se sustentaban sobre el mismo pilar: la ampliación del repertorio de clave, el interés por la música de D. Scarlatti, la participación clavecinística en un documental y la construcción de un conjunto edificatorio que integrase una vivienda con un centro de

investigación e interpretación. Por último, se añade un epígrafe más que narra cómo se trasladó el legado desde París al *Aula Puyana*, cuáles son las gestiones que se están llevando a cabo y cuáles son los conciertos donde se están empleando los instrumentos del artista colombiano.

Para finalizar, se integran las conclusiones, donde se exponen los resultados principales en relación con los objetivos anteriormente planteados, seguidas de las fuentes y referencias utilizadas, los anexos y los apéndices. En cuanto a los antepenúltimos, se ha dispuesto en el cuerpo del trabajo el Anexo I y II con las once entrevistas realizadas a los discípulos y personas allegadas al artista junto a las referencias discográficas –localizadas por el momento– organizadas de forma cronológica. Debido a la extensión y el volumen de documentación, se ha creado un archivo digital que incorpora el resto de anexos donde se ha situado el catálogo discográfico completo, citando las obras que las integran. Igualmente, se ha proporcionado la transcripción de las cartas con mayor relevancia profesional y musical que se han registrado y digitalizado tanto en la biblioteca personal de Puyana como en otros fondos.

CAPÍTULO I. Rafael Puyana. Formación e influencias: 1950-1979

1.1. El aprendizaje de Rafael Puyana con Wanda Landowska en Lakeville (Connecticut)

1.1.1. La unión de dos artistas

Las vidas de Wanda Landowska [Varsovia (Polonia) 05-VII-1879 – Connecticut (Estados Unidos) 16-X-1959] y Rafael Puyana [Bogotá (Colombia), 14 de marzo 1931-París (Francia), 1 de marzo de 2013] se unieron en el año 1950⁴². Para esbozar la historia común de ambos clavecinistas es necesario remontar unos años atrás con el objetivo de contextualizar qué actividades desarrollaron y qué circunstancias los aunaron.

Landowska era una reconocida intérprete de piano y clave, musicóloga y compositora, ansiosa por conocer con profundidad los instrumentos y obras de siglos pasados. Estaba muy ligada a la educación ya que, además de ser una fuente de ingresos, era un medio de expresión y una forma de transmitir los resultados de su investigación. Parte de este conocimiento provenía de sus visitas a las bibliotecas y museos, los cuales le sirvieron de gran ayuda para profundizar en las posibilidades técnicas de los instrumentos de teclado⁴³. Pese a haber tenido un numeroso alumnado a lo largo de su vida, sobre todo en Saint-Leu-la-Fôret (Francia), fue durante la última etapa en Lakeville (Connecticut, Estados Unidos) donde recibió a su último discípulo: Rafael Antonio Lázaro Puyana Michelsen.

Puyana fue un intérprete de clave colombiano que tuvo una proyección nacional e internacional reconocida de manera unánime por la crítica, la cual llegó a calificarlo como el «príncipe de los virtuosos del clavicímbalo»⁴⁴. Los datos que se conocen de su vida y trayectoria profesional son referenciados en las revistas, los diarios, la prensa y las notas al programa principalmente, información que también se contempla, de manera general, en las principales voces de los diccionarios *The New Grove Dictionary*

⁴² PUYANA, Rafael. «Wanda Landowska», pp. 56-58. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 95. Sobre con recortes de prensa. «Cuando yo encontré a Wanda Landowska, ella tenía ya 73 años, pero conservaba, a pesar de la edad, una energía, claridad de pensamiento y una capacidad de análisis sorprendentes. [...]».

⁴³ MARTY, Daniel. «Deux claviers pour Jean-Sebastien Bach». *Une dame Nommee Wanda*. Mairie de Saint-Leu-la-Fôret, [s.f.], p. 11.; Véase también GERLIN, Ruggero. «L'École de Saint-Leu-la-Forêt». *Revue Musicale de Suisse Romande*, XXXII, 3 (1979), pp. 16-17. Ambos artículos en AMF Fondo Puyana. Caja N° 95. Revistas.

⁴⁴ [s.a.]. «En pos de la perfección: Rafael Puyana» en *Diners*, 04-03-2013, <http://bit.ly/3abuGIJ> [consulta 05-10-2017].

of *Music and Musician* y el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*⁴⁵. Su bagaje musical, desarrollado desde un perfil completo y rico, se debe a que nació en el seno de una familia de clase alta que le facilitó desde su infancia una educación extraordinaria, recibiendo a la edad de seis años sus primeras lecciones de piano de la mano de su tía Blanca Michelsen⁴⁶. Esta formación inicial se completó con las visitas a las iglesias coloniales y librerías que realizó con su abuelo materno.

Apenas tenía 8 años el día que lo acompañó a una tienda que vendía ejemplares antiguos y, un libro en cuestión –que llevaba por título según el recuerdo de Puyana *Wanda Landowska y el espíritu de Saint-Leu-la-Forêt*⁴⁷– llamó la atención del joven. Viendo el interés que su nieto había manifestado en aquella publicación, Ernesto Michelsen no dudó en comprársela. Se podría señalar este acontecimiento como el primer descubrimiento que Puyana tuvo acerca de la clavecinista polaca, donde su autor Carlos Bosh elogió su dedicación completa hacia la música, alabó su mirada interpretativa, engrandeció la subjetividad creadora y la objetivación de la obra, además de que aclamó su labor desarrollada en Saint-Leu-la-Forêt. Aunque se sintió atraído por el clave⁴⁸ –que consideraba un instrumento fascinante– y por el centro de interpretación que la clavecinista polaca había construido en Francia, continuó sus estudios pianísticos bajo la dirección del profesor italiano Giacomo Marcenaro⁴⁹ al mismo tiempo que completó su formación hasta los trece años en el Liceo de Cervantes y en el Colegio San Bartolomé de su ciudad natal⁵⁰.

Precisamente, fue durante esta etapa colegial donde el músico comenzó a descubrir paulatinamente la música de diversos artistas. Según relata él mismo en una entrevista que le hizo Daniel Marty⁵¹, el presidente de la Asociación para la Salvaguardia del Auditorio de Wanda Landowska, tuvo la ocasión de escuchar la interpretación que había ejecutado Wanda Landowska del *Concierto en Re Mayor* de Haydn, una experiencia que recordaba con gran emoción y que, sin duda, cambió su vida, definiendo años más tarde lo que verdaderamente quería ser.

El intérprete, lleno de inquietudes musicales y anhelo de perfección, se desplazó a Boston (Estados Unidos) en 1949 para continuar su formación pianística en el *New*

⁴⁵ SCHOTT, H. «Puyana, Rafael...», pp. 636-637; IRIARTE, C. «Puyana, Rafael...», p. 1025.

⁴⁶ PINILLA, Johan. «Rafael Puyana Michelsen; uno de los grandes intérpretes del clavecín y un virtuoso de la música barroca. Homenaje a su memoria» en *Música Antigua*, 19-07-2013, <http://bit.ly/39r78QY> [consulta 22-09-2017].

⁴⁷ Posiblemente se trate de este libro BOSH, Carlos. *Espíritu Pretérito en horas actuales. Wanda Landowska y Saint Leu-La-Fôret*. Madrid, Escasa-Calpe, 1936.

⁴⁸ Se empleará el término clave según la terminología que aporta el artículo RIPIN, Edwin *et al.* «Harpshicord». *Grove Music Online*. 01-01-2001, <https://bit.ly/2YqUonb> [consulta 22-09-2017].

⁴⁹ [s.a.]. Críticas de concierto de Rafael Puyana. Teatro Colón (Bogotá). 16-10-1956. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Prensa. Sobre 7.

⁵⁰ PIEDRAITA, Juan Carlos. «Cerebro musical fugado» en *El espectador*, 01-03-2013, <https://bit.ly/36nTL1Z> [consulta 22-09-2013].

⁵¹ MARTY, Daniel y RUBERCY, Eryck de. «Le témoignage de Rafael Puyana». *Cahiers Wanda Landowska*, 3 (1982), p. 2. AMF Fondo Puyana. Caja N° 95. Cahier Wanda Landowska.

England Conservatory. Allí estudió la especialidad de piano con Margaret Mason⁵², quien rápidamente se percató de sus habilidades, puesto que destacaba entre sus compañeros por las interpretaciones de J. S. Bach que realizaba en el piano⁵³. Asimismo, se conoce que Puyana era un estudiante aplicado y entregado a todo lo que hacía, pues en sus ratos libres, como afirma Alice Hudman en su tesis doctoral⁵⁴, demostró su deseo de conocer música y músicos asistiendo a los recitales que en el Conservatorio de Boston se programaban. Uno en cuestión, del que apenas se conoce testimonio, marcó un cambio decisivo en su vida: un concierto de piano y clave interpretado por Wanda Landowska, una experiencia que el músico mantuvo presente en su memoria.

Pese a haber podido desarrollar una carrera pianística, Puyana tuvo un imperioso deseo por conocer más aspectos sobre el clave. Las tres vivencias anteriormente expuestas durante su niñez y adolescencia, constituyeron un punto de inflexión en su vida y carrera musical. Tal fue el impacto y pasión que despertó en él este instrumento, que decidió dedicarle su vida. Desde el primer momento, el artista supo que quería que fuese Wanda Landowska, por su prestigio y amplio reconocimiento, quien se encargase de este cometido. Fue así como, ayudado por la señora Margaret Mason y por las relaciones influyentes que tenía su familia, logró que la clavecinista polaca se convirtiese en su maestra⁵⁵.

Para representar cómo transcurrieron los hechos, es necesario remitirse a las fuentes documentales halladas en su biblioteca personal, donde se constata que el músico escribió una carta a Landowska el 21 de febrero de 1950 para concertar un encuentro con ella. La respuesta no fue inminente, sino que llegó a principios del mes siguiente, cuando Denise Restout –secretaria de la clavecinista– lo citó para el 16 de marzo de ese mismo año, rogándole confirmación de asistencia:

Estimado Sr. Puyana:

Landowska desea agradecerle su carta del 21 de febrero. Se alegrará de verle y trabajar con usted aquí en Lakeville el jueves 16 de marzo. ¿Va a venir en tren o en coche? ¿Le importaría llamarme el próximo lunes o martes (preferiblemente por la noche) para avisarme si el 16 de marzo es conveniente para usted y a qué hora podría llegar a Lakeville? [...] Esperando noticias tuyas pronto, atentamente, Denise Restout, secretaria⁵⁶.

⁵² Carta. Ernesto Puyana Uscateguia a Señores del Instituto Interamericano de Musicología. Montevideo (Uruguay)-[S.I.]. 23-03-1972. Carta, copia al carbón, mecanografiada. AMF Fondo Puyana. Caja N° 119. Carpeta Instituto Vikingo.

⁵³ MARTY, D.; y RUBERCY, E. «Le témoignage de Rafael Puyana...», p. 2.

⁵⁴ HUDMAN CASH, Alice. *Wanda Landowska and the revival of the harpsichord: A reassessment*. Ed. sur microfilm. 1992, p. 176. BNF. Richelieu. Salle de Musique. VM MICR-896.

⁵⁵ MARTY, D.; y RUBERCY, E. «Le témoignage de Rafael Puyana...», p. 2.

⁵⁶ Carta. Denise Restout a Rafael Puyana. Lakeville-Boston. 09-03-1950. Carta original mecanografiada. AMF Fondo Puyana. Caja N° 95. Sobre con correspondencia. «Dear Mr. Puyana: Madame Landowska wishes me to thank you for your letter of February 21. She will be glad to see you and work with you here in Lakeville on Thursday March 16th. Are you coming by train or by car? Would you please phone me next Monday or Tuesday (preferably in the evening) to let me know if March the 16th is convenient for you and at what time you could arrive in Lakeville. [...]. Looking forward to meeting you soon, I am, Sincerely yours, Denise Restout, Secretary». La traducción es propia.

La preparación de este encuentro estuvo a cargo de su maestra de piano, quien desde el primer momento estuvo decidida a apoyar y animar a su alumno para alcanzar sus objetivos: estudiar con Landowska y convertirse en un gran intérprete de clave. Así que lo instruyó para la audición que realizaría en Lakeville, la cual serviría como carta de presentación⁵⁷.

A partir de lo antedicho se constata –tanto en la correspondencia anteriormente citada como en el programa de mano que se divulgó en el recital que tuvo lugar el 23 de octubre de 1958 en Berlín⁵⁸–, que la formación de Rafael Puyana con Wanda Landowska tuvo sus inicios en 1950 y no en 1951 como apuntan casi todas las biografías, extendiéndose hasta prácticamente un año antes de la muerte de la clavecinista en 1959. Igualmente, se ha de precisar que fue durante el último período de enseñanza, donde la clavecinista únicamente admitió a un seleccionado alumnado, ya que desconfiaba de los que querían dar unas clases con ella y utilizar su nombre. Entre los discípulos que admitió se encontraban Rafael Puyana y Marie Zorn, quienes llegaron en 1950 y 1956 respectivamente⁵⁹. Como evocaba Genoveva Gálvez⁶⁰ –clavecinista española y amiga de Rafael Puyana– este siempre se complacía en decir que fue muy afortunado de ser el último discípulo en recibir la formación más larga.

Rafael Puyana se trasladó a Lakeville y de forma temblorosa llamó a la puerta. Fue recibido por Elsa Schünicke –compañera, secretaria y amiga de la intérprete durante cuarenta y seis años– y más tarde por Denise Restout –asistente de la clavecinista–⁶¹, quienes estuvieron conversando con él mientras la maestra llegaba. La impresión de esta primera visita fue tal que, todavía muchos años después, el intérprete podía recordar incluso el atuendo y apariencia física de la clavecinista polaca⁶².

Llegó el momento en el que Wanda Landowska le pidió que tocara el clave para ella. La pieza que Rafael Puyana había escogido era la *Partita en Do menor* de J. S. Bach. El intérprete llegó a reconocer, como confirmó Luisa Morales a la autora de esta

⁵⁷ Carta. Ernesto Puyana Uscategui a Señores del Instituto Interamericano de Musicología. Montevideo (Uruguay)-[S.l.]. 23-03-1972. Carta, copia al carbón, mecanografiada. AMF Fondo Puyana. Caja N° 119. Carpeta Instituto Vikingo. Véase también MARTY, D.; y RUBERCY, E. «Le témoignage de Rafael Puyana...», p. 3.

⁵⁸ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Opielt internationale Barock-Music. Konzertdirektion Hermann Gail. Berlin-Nikolassee, Spanische Allee 158, Ruf: 80 60 54. 23-10-1958. Library of Congress, box 86, folder 1. «[...] Seit 1950 arbeitete er Künstlerisch zusammen mit Wanda Landowska. [...]».

⁵⁹ HUDMAN CASH, A. *Wanda Landowska and the revival of the harpsichord...*, pp. 219-220. Véase también otros discípulos ELSTE, Martin. «Bachs Klavierwerk und seine Interpreten». *Meilensteine der Bach-Interpretation 1750-2000*. Berlin, Stuttgart Weimanr, 2000, p. 339.

⁶⁰ Entrevista realizada por M. Victoria Arjona González a Genoveva Gálvez (Granada, España, 10-10-2016).

⁶¹ R. G. «Mamusia: Vignettes of Wanda Landowska. Recollections of the late great artist by a devoted companion of many years». *High Fidelity*. X, 10 (1960), p. 43. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 95. Revistas.

⁶² HUDMAN CASH, A. *Wanda Landowska and the revival of the harpsichord...*, p. 177. Hudman tuvo la oportunidad de realizar el 5 de julio de 1987 una entrevista al intérprete colombiano en su apartamento parisino donde el músico le habló del aprendizaje con Landowska. Aunque no existe una transcripción, la musicóloga remite a la entrevista que aquí se viene referenciando: MARTY, D.; y RUBERCY, E. «Le témoignage de Rafael Puyana...», pp. 3-4.

investigación⁶³, el miedo que sintió por la buena impresión que quería causarle. Una vez que había preparado los registros y pedales, se dispuso a tocar con decisión, pero desgraciadamente se encontró con un clave mudo puesto que los pedales del instrumento con el que había ensayado en Boston y el Pleyel de Landowska –superviviente al saqueo musical que hicieron los nazis en la extensa colección musical que la clavecinista tenía en Saint Leu-la-Fôret– operaban en sentido inverso, una situación que el artista lamentó por no tener un comienzo como él esperaba.

Las clases no empezaron hasta transcurridos unos meses del primer encuentro. Por una carta conservada en su fondo personal, se conoce que Rafael Puyana reservó una habitación en un hostel cercano a la residencia de Landowska para permanecer unas cinco o seis semanas a partir del día 19 de junio de 1950. Se ha de anotar que el establecimiento puso a disposición del artista el piano que tenía en otro edificio anexo⁶⁴. A pesar de que en un principio el intérprete se desplazó de forma temporal mientras cursaba sus estudios en el *New England Conservatory* (Boston), pronto se apresuró a realizar todos los trámites para dejar los estudios del Conservatorio e instalarse definitivamente en Lakeville. Una decisión, como él mismo le comentó a Alice Hudman, que inicialmente le generó ciertas dudas⁶⁵.

Las lecciones comenzaron con el análisis de tres o cuatro compases de un pequeño *Preludio* de J. S. Bach cuyo número se desconoce. Puyana recordaba cómo Landowska hizo mucho énfasis en cuestiones como «la posición correcta de la mano sobre el clave, el autoconocimiento de la debilidad de los dedos sobre la que faltaba independencia y coordinación», ya que su pupilo tenía unas manos débiles y unos dedos retorcidos que debía ejercitar y, sobre todo, tener paciencia para llegar a alcanzar su propósito⁶⁶. Eso le obligó a revisar los conceptos y su método de aprendizaje, basado principalmente en mejorar la técnica, un trabajo que desarrolló paulatinamente durante un largo periodo de tiempo y le reportó un gran provecho.

Wanda Landowska me enseñó la modestia y me mostró que el camino por el cual avanzaba era un callejón sin salida. Esto me produjo un choque aterrador, obligándome a volver a aprender, a discutir las diferentes concepciones de la posición de las manos y a hacer frente a las debilidades físicas de ciertos dedos. Me ayudó a construir una mano sólida, con dedos independientes y suficientemente fuertes, para nunca compensar esa debilidad con el peso del brazo o del cuerpo. Landowska decía: «Los dedos son soldados comandados por un general, que es la cabeza» y para fortalecerlos había enfocado una gimnasia muy variada. Los estudiantes que habían trabajado con ella antes de la guerra, pasaban un mes entero haciendo únicamente ejercicios. En mi caso, este entretenimiento duró largo tiempo, pero lo combinó con un trabajo musical que me permitía constatar los beneficios de la técnica que estaba adquiriendo. [...] Su enseñanza nunca me aprisionó, por el contrario, me empujaba más bien a crear y encontrarme a mí mismo. [...]⁶⁷.

⁶³ Entrevista vía Skype realizada por M. Victoria Arjona a Luisa Morales (Melbourne, Australia, 03-08-2017). Véase también MARTY, D.; y RUBERCY, E. «Le témoignage de Rafael Puyana...», p. 4 y HUDMAN CASH, A. *Wanda Landowska and the revival of the harpsichord...*, p. 178.

⁶⁴ Carta. Thomas W. Colley a Rafael Puyana. Lakeville-Boston. 08-06-1950. Carta original mecanografiada. AMF Fondo Puyana. Caja N° 103.

⁶⁵ HUDMAN CASH, A. *Wanda Landowska and the revival of the harpsichord...*, p. 176.

⁶⁶ MARTY, D.; y RUBERCY, E. «Le témoignage de Rafael Puyana...», p. 4-5.

⁶⁷ PUYANA, R. «Wanda Landowska...», p. 56.

Durante su estancia en Lakeville, donde llegó a vivir más de seis años, el músico profundizó en sus estudios de piano y clavicémbalo con Landowska⁶⁸, al mismo tiempo que los compaginó con los cursos académicos en la *Hartt Musical Foundation* en Hartford (Hartford, Connecticut). A día de hoy se desconoce el período que Rafael Puyana estuvo en dicha institución, pero sí que finalizó sus estudios en 1954.

Resulta muy difícil reconstruir los acontecimientos que se desarrollaron durante este período formativo debido a que la información hallada en su documentación personal está incompleta y fragmentada. Tan solo se conservan algunos escritos y escasas partituras de F. Couperin, J. S. Bach, J. Haydn, M. Praetorius, W. Byrd, como se muestra en la siguiente tabla 1, que desvelan las obras que maestra y discípulo trabajaron conjuntamente por las anotaciones y transcripciones manuscritas por Landowska junto a las fechas escritas en ellas:

Música impresa. AMF. Fondo Puyana	Signatura
François Couperin. <i>La Musete de Choisi 15e ordre</i> [partitura]. [S.l.]: [s.n.], [19?]. Anotación «Lakeville, October, 26, 27/54».	C.128-3186
Johann Sebastian Bach. <i>Praeludium III</i> [partitura]. [S.l.]: [s.n.], [19?].	C.37-1498
Johann Sebastian Bach. <i>Praeludium XIV</i> [partitura]. [Offenbach], Steingrüber, [s.f.].	C.37-1544
Joseph Haydn. <i>Cadenzas: for the keyboard concerto in D major, opus 21: first and second movements</i> [partitura]. New York, Broude Brothers, 1960.	C.11-3506
Michael Praetorius. <i>Volte du Roy</i> [partitura]. [S.l.]: [s.n.], [s.f.]. Transcrita por Mme. Wanda Landowska.	C. 95. Sobre con manuscritos
William Byrd. <i>Wolsey's Wilde</i> [partitura]. [S.l.]: [s.n.], [s.f.]. Transcrita. Versión de Wanda Landowska (disco V.S.A. Da 1014, anterior a 1930).	
Wolfgang Amadeus Mozart. <i>Cadenzas for the piano sonata in b-flat major, K.333</i> [partitura]. New York, Broude Brothers, 1959.	C.19-1908
W. Landowska and R. Gerlin <i>exercices for harpsichordists, ejercicios para trinos de R. P.</i> [S.l.]: [s.n.], [s.f.].	C.103-3790

Tabla 1. Partituras de Rafael Puyana trabajadas con Wanda Landowska. AMF. Fondo Puyana. Elaboración propia.

En esta etapa, Puyana adquirió algunas de las partituras creadas por la clavecinista polaca, como *Valse pour piano* (ca. 1909)⁶⁹, aunque se desconoce si llegó a trabajarlas. El estudio que actualmente se está llevando a cabo del legado de Rafael Puyana hace que no se descarte encontrar alguna nueva documentación vinculada a este aprendizaje.

El músico colombiano describe que la enseñanza con Landowska se desarrolló de una forma lenta y muy detallada. Entre sus innumerables y gratos recuerdos, rememora cómo un día pasaron varias horas escuchando y juzgando un sonido con diferentes ataques que se podían lograr sobre el clave. Esto llegó a inquietarlo y a preguntar a su maestra cuánto tiempo tardaría en adquirir esos conocimientos. Ésta le respondió que

⁶⁸ MARTY, D.; y RUBERCY, E. «Le témoignage de Rafael Puyana...», p. 6. Véase también la entrevista vía Skype realizada por M. Victoria Arjona a Álvaro Huertas (Bogotá, Colombia, 03-08-2017).

⁶⁹ LANDOWSKA, Wanda. *Valse pour piano* [partitura]. París, Pierre Lafitte, 1909. AMF. Fondo Puyana. Caja. N° 95. Sobre varios Wanda Landowska.

dependería de él⁷⁰. Fue así como el clavecinista comprendió que debía trabajar de forma más reflexiva y expresar una mejor técnica para dominar las obras, un principio que, sin duda, le ayudó tener una perspectiva mayor de la obra y adquirir más seguridad a la hora de interpretarla.

A lo largo de esta etapa formativa, el músico colombiano preparó con la clavecinista los exámenes que tuvo que superar el curso académico 1953-1954 en la *Hartt School of Music* en Hartford⁷¹. Como dicha institución no tenía clavecín, Landowska invitó a Mosche Paranov –director de la escuela– y a otros compañeros de la escuela a su casa en Lakeville para dar a conocer a Rafael Puyana como clavecinista. Según informa la carta que la propia maestra polaca envió al padre de Puyana⁷², entre las obras que conformaban ese programa se encontraban un *Preludio* de J. S. Bach, *le Coucou* de L. C. Daquin y la *Fantasia* de la *Partita N°3 en La menor (BWV 827)* de J. S. Bach. Sobre todo, esta última fue la que más impresionó a la audiencia allí presente, tanto por la dificultad como por la ejecución que realizó el intérprete. Fue un encuentro muy fructífero en el que el músico recibió la propuesta del director de la escuela para tocar en su recital de graduación y en los conciertos para clave y piano de J. S. Bach y W. A. Mozart con la orquesta que dirigía en Hartford.

En la biblioteca personal del clavecinista tan solo se ha localizado la documentación que, a juzgar por la fecha en que se realizó, posiblemente se tratase de la primera oferta de Paranov. Son pocos los datos que se conocen de este recital, más allá de que lo preparó con Landowska, quien auguraba una gran actuación por los avances musicales y ahínco ejemplar que mostraba el músico⁷³. No obstante, lejos de interpretarlo en solitario, acompañó al flautista Carl Bergner con el clave Pleyel en un programa bipartito donde seleccionaron varias piezas de J. S. Bach para la primera parte, junto a a J. P. Rameau, Freixanet, D. Scarlatti y M. Albéniz para la segunda⁷⁴. La constancia, esfuerzo y entrega del músico colombiano, no solo se vio reflejada en este

⁷⁰ MARTY, D.; y RUBERCY, E. «Le témoignage de Rafael Puyana...», pp. 5-6.

⁷¹ El intérprete conserva una carpeta *Julius Hartt. School of Music. Hartford. AMF. Fondo Puyana Caja N° 119*. Contiene un cuaderno de pentagramas, hojas sueltas con ejercicios y una carta de Dorothy Sara, la presidenta y miembro fundador de la Sociedad Americana de Gráficos.

⁷² Carta. [¿Wanda Landowska?] a Ernesto Puyana. [S.l.]-Londres. 01-06-1953. Carta original mecanografiada. AMF Fondo Puyana. Caja N° 95. Sobre con correspondencia.

⁷³ Carta. Wanda Landowska a la Familia de Rafael Puyana. [S.l.]-[S.l.]. 31-12-1953. Carta original mecanografiada. AMF Fondo Puyana. Caja N° 95. Sobre con correspondencia. «Je suis heureuse de pouvoir vous dire que votre fils travaille avec une intelligence et un enthousiasme pour son art qui me rendent beaucoup de joie. Aussi, il ne faut pas s'étonner que ses progrès soient extraordinaires. Nous préparons un très beau programme pour son récital qui aura lieu en Mai à Hartford. Dès que ce programme sera complètement fixé, Rafael vous l'enverra. Une grande partie sera consacré à la musique espagnole et en particulier à Scarlatti. Rafael sent la musique de Scarlatti d'une façon très intense et je suis sûre qu'il jouera très bien. Il paraît qu'à la suite d'une fausse nouvelle vous aviez cru que Rafael passerait ses vacances ailleurs. Je ne saurais vous décrire combien il a été profondément affecté que vous ayez pu croire une chose pareille. Comment- alors que ce garçon travaille avec un zèle exemplaire- avez-vous pu ajouter foi à un raconter aussi invraisemblable? J'avoue que moi-même j'en suis restée fort surprise».

⁷⁴ Programa de mano. Rafael Puyana (clave) y Carl Bergner (flauta). *Hartt School of Music. (Hartford) 19-05-1954. 20h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118 (b). Carpeta Negra de Anillas.*

recital sino, como se comprobará en el desarrollo de esta investigación, se evidenciará en cada una de las apariciones escénicas que realizaba.

Al final de este curso académico, Rafael Puyana obtuvo su grado de «*Bachelor of Music* en el *Hartt Musical Foundation* en Hartford (Connecticut)»⁷⁵. Esta no fue su única participación en esta institución, ya que como se constata en la recopilación de los conciertos ofrecidos por el intérprete a lo largo de su vida, también colaboró durante los dos años siguientes⁷⁶. La persistencia, empeño, fervor e intelecto, unida a los grandes progresos que Puyana había conseguido durante este período, sorprendieron a la mismísima Landowska, quien muy orgullosa lo transmitía con frecuencia mediante correspondencia a la familia del joven:

Pero lo que me dio la mayor alegría, es darme cuenta de los extraordinarios progresos de Rafael. Ha trabajado con una seriedad, entusiasmo e inteligencia ejemplar. Su técnica y el conocimiento de sus dos teclados y los pedales son destacables. Siempre encontré que la musicalidad y los dones naturales de Rafael eran excepcionales, pero la rapidez con la que sus aptitudes se desarrollan es para mí una alegría. Además, no estoy sorprendida de ver su cultura intelectual enriquecerse, pronóstico de una gran carrera artística. Rafael debe estar junto a usted. Le podrían, si así lo consideran, leer esta carta. Pienso en la alegría que le dará encontrarse los tres. Mis mejores deseos para su encantadora esposa y para usted, estimado señor y amigo, garantía de una amistad cordial⁷⁷.

Su esfuerzo, diligencia y entrega, le hicieron obtener –según los criterios establecidos– de la mano de Wanda Landowska la máxima calificación en las lecciones privadas de clave y literatura musical acaecidas en la evaluación del 20 de enero de 1955, tal y como se corrobora en la documentación del archivo:

⁷⁵ [s.a.]. Críticas de concierto de Rafael Puyana. Teatro Colón (Bogotá). 16-10-1956. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Prensa. Sobre 7.

⁷⁶ Programa de mano. Hartt Musical Foundation (Hartford). 19-05-1955; Programa de mano. Hartt Musical Foundation (Hartford), 15-01-1956; Anuncio de concierto. Hartt Musical Foundation (Hartford), 07-06-1956. Véase también PUYANA, Rafael. «Renacimiento del Clavicémbalo». *Lecturas Dominicales*, Bogotá, 21-10-1956, p. 9. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Prensa. Sobre 6.

⁷⁷ Carta. [¿Wanda Landowska?] a Ernesto Puyana. [S.l.]-Londres. 01-06-1953. Carta original mecanografiada. AMF Fondo Puyana. Caja N° 95. Sobre con correspondencia. «Mais ce qui m'a donné la plus grande joie, c'est de constater les progrès immenses de Rafael. Il travaille avec un sérieux, un enthousiasme et une intelligence exemplaires. Sa technique et sa connaissance de ses deux claviers et des pédales sont remarquables. J'ai toujours trouvé que la musicalité et les dons naturels de Rafael étaient exceptionnels, mais la rapidité avec laquelle ses dons se développent est pour moi une joie. Aussi, je ne suis pas surprise de voir sa culture intellectuelle s'enrichir, pronostic d'une belle carrière artistique. Rafael doit être maintenant auprès de vous. Vous pourriez- si vous le jugez bon- lui lire cette lettre. Je pense à la joie que vous aurez à vous retrouver tous les trois ensemble. Mes meilleures pensées pour votre charmante femme et pour vous, cher Monsieur et Ami, l'assurance de la cordiale amitié». La traducción es propia.

La maestra llegó a reconocer lo exigente que fue con el clavecinista para que trabajara, se implicase aún más, mejorase su técnica y se convirtiese en un gran intérprete, como recordaba Álvaro Huertas⁷⁸. Puyana, conoedor de la gran oportunidad que estaba teniendo, aprovechó cada instante y se consagró exclusivamente a sus enseñanzas con constancia y tesón. En efecto, como evocaba Genoveva Gálvez⁷⁹, esto le supuso un esfuerzo, ya que estuvo mucho tiempo alejado de su familia con la que estaba profundamente unido e incluso llegó a pasar alguna que otra Nochebuena en casa de su maestra preparándose para emprender su carrera como clavecinista en solitario⁸⁰. Más allá de esta relación instructiva entre maestra y discípulo, donde Landowska era consciente del trabajo incesante, sacrificio y cansancio que generaba estas lecciones en el intérprete, veló por su salud y descanso, denotando así su preocupación, cariño y responsabilidad ante la misión que estaba desempeñando.

Esta relación de afecto y aprecio era recíproca, pues el intérprete admiraba a su maestra porque era una mujer que además de dominar el arte, sabía explicarlo. También valoraba su inteligencia y espontaneidad enseñando⁸¹, ya que prestaba atención a los problemas técnicos particulares que tenía cada alumno/a y le proporcionaba las herramientas necesarias para que tuviese conciencia y trabajase⁸².

Puyana recordaba lo minuciosa y severa que era la clavecinista, quien estudiaba profundamente cada detalle de las obras «con una gran paciencia e inteligencia», además de tener presente cómo enseñaba «la técnica en función del resultado sonoro»⁸³. Su método iba más allá de corregir los aspectos anteriormente mencionados y enseñar el repertorio⁸⁴, ya que pretendía que su alumnado fuese –al igual que ella– capaz de regular sus instrumentos y hacer investigaciones musicológicas⁸⁵ cuando hacía sus giras de concierto.

⁷⁸ Entrevista vía Skype realizada por M. Victoria Arjona González a Álvaro Huertas (Bogotá, Colombia, 03-08-2017).

⁷⁹ Entrevista realizada por M. Victoria Arjona a Genoveva Gálvez (Granada, España, 10-10-2016).

⁸⁰ Carta. [¿Wanda Landowska?] a la Familia de Rafael Puyana. [S.l.]-[S.l.]. 31-12-1953. Carta original mecanografiada. AMF Fondo Puyana. Caja N° 95. Sobre con correspondencia. «[...] Ce qui me fait infiniment plaisir c'est que Rafael soit parfaitement conscient de la vie d'artiste à laquelle il se prépare. Cette vie est très belle mais elle sait être très dure. Elle demande un travail incessant. Il ne faut jamais oublier que si un artiste récolte des applaudissements et un grand succès, c'est dû au travail. Votre fils travaille sans arrêt, mais je veille autant que je le peux à ce qu'il ne se fatigue pas trop, à ce qu'il mange bien et à ce qu'il prenne l'air. J'ai pris part à votre bonheur de grands-parents et j'espère que vous voudrez bien m'envoyer une photo du petit Ricardito. Bonheur, Santé, bonne et joyeuse nouvelle Année!».

⁸¹ MARTY, D.; y RUBERCY, E. «Le témoignage de Rafael Puyana...», p. 5.

⁸² RESTOUT, Denise. «Pour le quatre-vingtième anniversaire de Gusta Goldschmidt». *Cahiers Wanda Landowska*, 12 (1993), p. 6. AMF Fondo Puyana. Caja N° 95. Cahier Wanda Landowska.

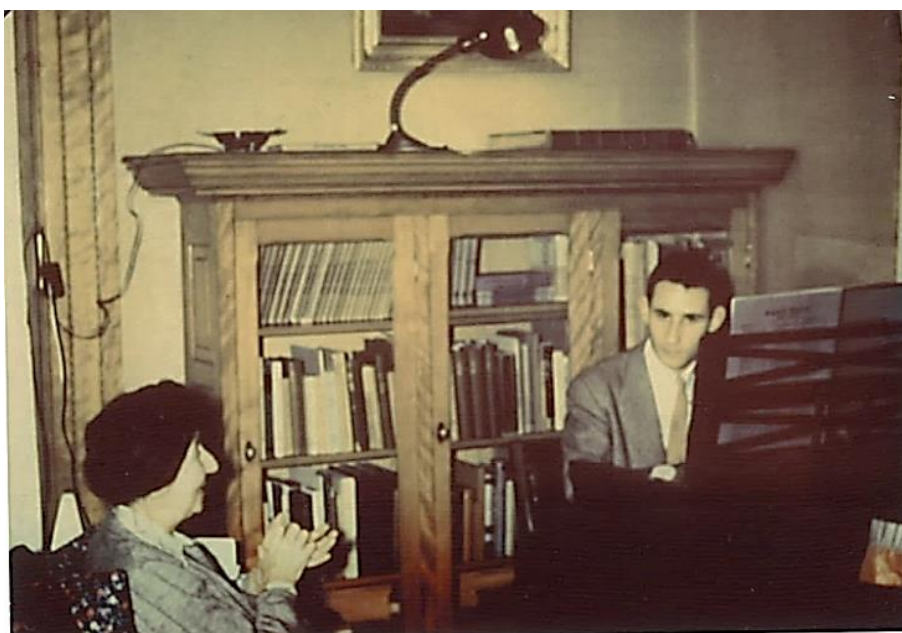
⁸³ PUYANA, R. «Wanda Landowska...», p. 55; Véase también RESTOUT, Denise; HAWKINGS, Robert (ed.). *Wanda Landowska on music*. New York, Stein and Day, 1964, pp. 362-371. AMF. Fondo Puyana. C. 96-2966, C. 96-2967, C. 96-2968.

⁸⁴ SABIN, Robert. «Voyage of Discovery. Wanda Landowska has devoted 50 years to understanding 'The Well-tempered clavier'». *Musical America*, 15-02-1955, p. 3. Caja N° 100. Prensa. Sobre 7.

⁸⁵ RESTOUT, D. «Pour le quatre-vingtième anniversaire de Gusta Goldschmidt...», pp. 6-7; Véase también RESTOUT, Denise. «En souvenir de Ruggero Gerlin. Lakeville Février 1995». *Cahiers Wanda Landowska*,

En la biblioteca personal del intérprete existen numerosos documentos procedentes de diversas instituciones musicales como la Biblioteca Nacional de Francia (BNF)⁸⁶, que le sirvieron no sólo para conocer aspectos interpretativos, del estilo y estética musical de cada obra que trabajó, sino también para realizar las notas a los programas que acompañaban sus conciertos y grabaciones discográficas⁸⁷. Sobre este último aspecto se profundizará más en el apartado 3.2.

Más que un punto de llegada, este epígrafe es un inicio que arroja luz sobre cómo se desarrolló la relación musical entre ambos artistas. A lo largo de su vida, Puyana puso en práctica toda esta educación recibida, adquiriendo las bases que posteriormente transmitió a sus discípulos (Véase el apartado 4.5.).



*Figura 3. Wanda Landowska y Rafael Puyana en Lakeville.
AMF. Fondo Puyana. Caja N° 95. Fotografías.*

El músico reveló que, durante esta etapa formativa, aprendió tanto de las lecciones recibidas como de los paseos que compartió con su maestra, afirmando que fueron incluso más provechosos que las clases que recibió en las escuelas y conservatorios donde hizo sus estudios⁸⁸. Esta estancia permitió al intérprete entrar en contacto con otros artistas que iban a visitar a Wanda Landowska. Entre ellos se

13 (1995), p. 3. AMF Fondo Puyana. Caja N° 95. Cahier Wanda Landowska; SABIN, R. «Voyage of Discovery...», p. 3.

⁸⁶ Se conoce que Puyana visitó la BNF. Hasta el momento se han localizado 3 carnet de usuarios fechados en 13 febrero 1956 (AMF. Fondo Puyana. Caja N° 166. R. 2418), el 5 diciembre 1962 (BNF, s.n.) y el 25 diciembre 1962 (AMF. Fondo Puyana. Caja N° 66 Adj. 2428).

⁸⁷ En el legado se conservan los documentos que el intérprete recopiló, los que solicitó que le enviaran y los que personas más allegadas le remitieron pensando que podían ser de su interés sobre el arte y la cultura, noticias de actualidad, libros, artículos o fotocopias de textos científicos que le ayudaron a conformar los programas de mano y notas discográficas.

⁸⁸ MARTY, D.; y RUBERCY, E. «Le témoignage de Rafael Puyana...», p. 6. Véase también HUDMAN CASH, A. *Wanda Landowska and the revival of the harpsichord...*, pp. 177-178.

encontraba Francis Poulenc, un compositor que Puyana anhelaba conocer. Para complacer a su alumno, Landowska le envió una carta transmitiéndole los deseos de su discípulo y concertando un acuerdo.

Francis querido, mi alumno Rafael Antonio Puyana, excelente clavecinista, un muchacho muy amable, está encantado de conocerte personalmente. Te transmitiré mi afecto. Te abrazo de todo corazón, que languidece de estar lejos de mis seres queridos y de París. Wanda⁸⁹.

También conoció a Genoviève Thibault –Condesa de Chambure (1902-1975)– quien llegó a convertirse en la conservadora del Museo Instrumental del Conservatorio Superior de Música de París (1961-1973)⁹⁰. Thibault incluso llegó a prestarle algunos instrumentos originales históricos cuando el intérprete residía en París (Véase el apartado 3.3.2.)⁹¹. Además, Puyana tuvo la oportunidad de relacionarse con otros músicos e intelectuales como Bernard Gavoty, Doda Conrad, Jacques Caroli⁹², Henry-Louis de La Grange⁹³ o el crítico musical de la *Revue Musical* Marc Pincherle.

Si bien parece claro que la formación de Rafael Puyana con Wanda Landowska se iniciase en 1950, su finalización no es del todo precisa, ya que diversas fuentes documentales donde se explicita esta información manifiestan que se produjo entre 1957⁹⁴ y 1958⁹⁵, es decir, coincidiendo con su debut internacional y un año previo a la muerte de la maestra.

A pesar de concluir la instrucción, Puyana mantuvo contacto con ella, visitándola e interesándose por la salud de Mamusia –que significa mamá en polaco– como cariñosamente la llamaban⁹⁶. De acuerdo al testimonio que expone el clavecinista en la entrevista que le hacen Daniel Marty y Erick de Rubercy, la última vez que vio a

⁸⁹ Carta. Wanda Landowska a Francis Poulenc. Lakeville-París. 01-07-1953. Carta original mecanografiada y manuscrita. BNF. Richelieu. Salle de Musique. VM BOB-24168 p. 663. «Francis chéri, Mon élève Rafael Antonio Puyana, excellent claveciniste, très gentil garçon, est heureux à l'idée de vous connaître personnellement. Il vous transmettra mes tendresses. Je vous embrasse de toute mon cœur qui languit d'être loin de mes suus et de París. Wanda». La traducción es propia.

⁹⁰ HENRI RIVIÈRE, Georges. *La museología. Curso de museología/ Textos y Testimonios*. Madrid, Akal, pp. 148-149.

⁹¹ Entrevista realizada por M. Victoria Arjona a Genoveva Gálvez (Granada, España, 10-10-2016).

⁹² MARTY, D.; y RUBERCY, E. «Le témoignage de Rafael Puyana...», p. 6; HUDMAN CASH, A. *Wanda Landowska and the revival of the harpsichord...*, p. 179.

⁹³ Carta. Denise Restout a Rafael Puyana. [S.l.]. 25-10-1958. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Folio A3 Blanco.

⁹⁴ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Hunter College Playhouse (Nueva York). 14-10-1970. 24h40. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas. «[...] Puyana was to be her last, for, she died in 1959, but only after having for the six years between 1951 and 1957 passed on her great genius to be young Puyana. It is often said that Wanda Landowska lives again in his playing. Durign those six years of her tutorship Puyana laid the foundations of his future career, using his time well, and taking a degree at the Hartt College of Music in Hartford [...]». Véase también ELSTE, M. *Die Dame mit dem Cembalo...*, p. 8. Prólogo escrito por Rafael Puyana.

⁹⁵ VILLEGAS, Rafael. «Rafael Puyana: El clavicémbalo ha reconquistado su posición en la Música Antigua» en *Diario de Granada*. 24-06-1983, p. 4. «[...] Para mí era un sueño cuando era joven el poder estudiar el clavecín con ella. Logré hacerlo, la conocí y estudié ocho años de clavecín con ella hasta un año antes de su muerte. [...]».

⁹⁶ Carta. Denise Restout a Rafael Puyana. [S.l.]. 30-09-1958. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Folio A3 Blanco.

su estimada maestra fue en mayo de 1959, seis meses antes de su fallecimiento⁹⁷. En la figura 4 se muestra una de las imágenes que posiblemente se hicieron durante ese encuentro. No obstante, se ha de recalcar que la misma ilustración se ha localizado con varias fechas diferentes: en la sección de *Artes y Letras*, acompañando a un artículo que escribió el mismo artista para *Ideal* se especifica que es en 1950⁹⁸, en el disco *Sanctus* se anota que es en el verano de 1956 y finalmente, en el Fondo Personal y en la *National Library of Congress* se menciona que se realizó en 1959.



Figura 4. Wanda Landowska y Rafael Puyana en Lakeville. Mayo 1959.
AMF. Fondo Puyana. Caja N° 95. Fotografías.

El creciente interés que generaba –y continúa haciéndolo– Wanda Landowska, incitó a numerosos músicos y amateurs solicitar que expusiese todas las vivencias que había tenido con ella. Ante esta situación, Puyana solía responder que era un ejercicio muy complejo de realizar, puesto que su presencia, personalidad y admiración, junto a sus vivencias y el privilegio de estudiar con la artista ocuparían más que unas líneas. Parece ser, de acuerdo con el relato que el intérprete ofreció en el *Ideal* de Granada⁹⁹, que el músico redactó un artículo extenso –cuyo título se desconoce– para una revista

⁹⁷ MARTY, D.; y RUBERCY, E. «Le témoignage de Rafael Puyana...», p. 5.

⁹⁸ PUYANA, Rafael. «Ventanas. Homenaje a Granada. Manuel de Falla y Wanda Landowska» en *Ideal*, 06-07-1987, p. 18. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100 Prensa Sobre 5.

⁹⁹ ALONSO, César. «Hay muchas cosas que pasan por ser importantes y sin embargo jamás llegarán a ser representativas de nuestra época» en *Ideal*, 30-06-1983, p. 14.

francesa. Su hallazgo podría contribuir con nuevas aportaciones y otras líneas de estudio a esta investigación.

No obstante, es sabido que Puyana compartió sus memorias en numerosas reuniones y publicaciones. Entre ellas hay que destacar *Die Dame mit dem Cembalo*, donde se expone la actividad de Wanda Landowska acompañada de un corpus de material gráfico, realizada en 2011 por Martin Elste. El musicólogo conocía al clavecinista desde los preparativos de la exposición que tuvieron lugar tres años antes. Elste visitó distintas instituciones –como National Library of Congress de Washington– y pidió en préstamo al clavecinista la documentación fotográfica sobre Landowska¹⁰⁰. Su participación en este proyecto no sólo se limitó a esta acción, sino que también hizo el prólogo de la edición, escrito en abril de 2009¹⁰¹.

Según relata Elste, tuvo escasas reuniones con el intérprete para la preparación de esta impresión. La primera de ellas fue en casa del músico, la segunda en el *Bachhaus* de Eisenach (Alemania) con motivo de organizar la exposición sobre *Los recuerdos de Wanda Landowska*, que tuvo lugar del 1 de mayo al 13 de noviembre de 2011, donde se reunieron y mostraron las fotografías, los autógrafos, los bustos, los zapatos de terciopelo y las imágenes de las manos de la clavecinista¹⁰². La correspondencia mantenida y la documentación intercambiada entre ambos artistas, demuestra la difusión que se le dio al evento y los elogios que recibió esta exhibición. Por su parte, Elste envió a Puyana las críticas resultantes donde lo nombraban¹⁰³. Entre ellas sobresalen la noticia en la que el intérprete menciona la percepción que tenía de su maestra –cuya personalidad consideraba «fascinante»– y la apreciación que tuvo sobre la exposición, la cual calificó como «bellamente diseñada» y merecedora «de toda la atención»¹⁰⁴. Finalmente, el último encuentro ocurrió cuando el director de *Bachhaus* invitó a los periodistas a un viaje a París y a St. Leu-la-Forêt donde Elste les comentó los lugares más emblemáticos relacionados con Landowska. En la cena celebrada tras el *tour* ofrecido, estuvo presente Rafael Puyana. Según comenta el musicólogo alemán, durante el desarrollo de la velada el clavecinista contó las memorias con su maestra a los allí presentes¹⁰⁵.

¹⁰⁰ Carta. M[artín] Elste a Rafael Puyana. Berlin-París. 27-04-2009. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 87 Incluido en n. R. 1132.

¹⁰¹ MARTIN, E. *Die Dame mit dem Cembalo...*, pp. 7-8. Véase también Email. Martín Elste a M. Victoria Arjona. Berlín-Córdoba, 26-07-2017.

¹⁰² [s.a.]. Biografía de Wanda Landowska, en *Porta Polonica*, [s.f.], <https://bit.ly/3ohXpR7> [consulta 06-04-2020].

¹⁰³ Carta. M[artín] Elste a Rafael Puyana. Berlin-París. 14-12-2011. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 87 Incluido en n. R. 1132.

¹⁰⁴ BRUG, Manuel. «Die Hohepriesterin des Cembalos». [S.l.]: [s.n.], [s.f.], p. 26. «Die mit der schön ausgebreiteten Eisenacher Ausstellung gebührende Aufmerksamkeit erfährt. Und –vielleicht- bald auch wieder mit konzerten in einem bauhausstreng revitalisierten „Temple de la Musique Ancienne“ in Saint-Leu-la-Fôret». Véase también BRACHMANN, Jan. «Verzierungen sind doch keine Verbrechnen», en *Faz*, 14-05-2011, p. 37; MAIDT-ZINKE, Kristina. «Kreuzzug für den Klimperkasten». *Feuilleton HF2 Süddeutsche Zeitung*, 101 (2011), p. 13; NIEWERTH, Gerd. «„Grade Dame“ mit dem Cembalo». *Kultur Extra*. [S.l.]: [s.n.], [s.f.], s.p. Todos los artículos pertenecen a AMF. Fondo Puyana. Caja N° 87. Incluido en n. R. 1132.

¹⁰⁵ Email. Martín Elste a M. Victoria Arjona. Berlín-Córdoba, 26-07-2017.

Retomando nuevamente la relación profesional entre Elste y Puyana para la realización de *Die Dame mit dem Cembalo*, el legado conserva 10 cartas datadas entre 2009 y 2012. En ellas, ambos hablan sobre instrumentos históricos y realizan algunas apreciaciones sobre ellos¹⁰⁶, conversan sobre la devolución de los materiales prestados¹⁰⁷, dialogan sobre algunos proyectos discográficos en los que Puyana estaba inmerso y también de los aspectos que generaban gran interés en el musicólogo y sociólogo alemán, como el conocer qué había ocurrido con el *cassete* de la lección grabada de Puyana con Wanda Landowska en los años 50, donde el intérprete pretendía pasar a un CD por medio de la fonoteca de la BNF, pero que finalmente, por circunstancias que se desconocen, no llegó a materializar¹⁰⁸. A día de hoy no se conoce el paradero de esta grabación tan valiosa cuyo descubrimiento ampliaría el conocimiento sobre el método de enseñanza de Landowska.

Entre otras cuestiones que trataron, Martin Elste también notificó al intérprete de la presentación de su artículo «De Landowska a Leonhardt, de Pleyel a Skowronek» en el *Festival de Utrecht*¹⁰⁹. Puyana se mostró muy interesado y le solicitó una copia¹¹⁰. Según comenta el musicólogo, su texto fue duramente criticado por el músico colombiano al no compartir la opinión de la información que allí se facilitaba¹¹¹. No obstante, este no fue motivo para que Puyana incorporase en su biblioteca otras publicaciones del autor como *The High Priestess of the Harpsichord Wanda Landowska and Early music: catalogue for the temporary exhibition at the Berlin Musikinstrumenten-Museum*¹¹² y *Modern harpsichord music: a discography*¹¹³.

Al igual que su maestra, Puyana quiso transmitir su pasión por la Música Antigua interpretándola desde el «sentido más humano»¹¹⁴, al mismo tiempo que sintió la «obligación moral de compartir con los demás lo que con tanta suerte» le había sido otorgado¹¹⁵ porque lo percibía como una gran responsabilidad¹¹⁶. Fue así como el intérprete continuó la herencia musical de su maestra y se lo transmitió a sus discípulos,

¹⁰⁶ Carta. M[artín] Elste a Rafael Puyana. Berlín-París. 17-01-2012. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 87 Incluido en n. R. 1132.

¹⁰⁷ Carta. M[artín] Elste a Rafael Puyana. Berlín-París. 12-03-2012. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 87 Incluido en n. R. 1132; Carta. Rafael Puyana a Martín Elste. París-Berlín. [s.f.]. Carta original manuscrita. AMF Fondo Puyana Caja N° 95. Sobre con correspondencia.

¹⁰⁸ Email. Martín Elste a M. Victoria Arjona. Berlín-Córdoba. 26-07-2017.

¹⁰⁹ Carta. Martín Elste a Rafael Puyana. Berlín-[S.l.]. 22-08-2012. Carta original mecanografiada. AMF Fondo Puyana. Caja N° 95. Sobre marrón.

¹¹⁰ Carta. Rafael Puyana a Martín Elste. París-Berlín. [s.f.]. Carta original manuscrita. AMF Fondo Puyana Caja N° 95. Sobre con correspondencia.

¹¹¹ Email. Martín Elste a M. Victoria Arjona. Berlín-Córdoba. 27-07-2017.

¹¹² MARTIN, Elste. *The High Priestess of the Harpsichord Wanda Landowska and Early music: catalogue for the temporary exhibition at the Berlin Musikinstrumenten-Museum* Berlín, Institut für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz, cop. 2009. AMF. Fondo Puyana. C. 87-1279.

¹¹³ MARTIN, Elste. *Modern harpsichord music: a discography*. Westport (Connecticut). Greenwood Press, 1995. AMF. Fondo Puyana. C. 89-1570.

¹¹⁴ DUCADOS, Casimir. «Rafael Puyana: Elegí el clave porque es un instrumento fascinante» en *Patria*, 28-06-1972, p. 4.

¹¹⁵ LACÁRCEL, Jose Antonio. «Rafael Puyana, el maestro colombiano: Para mí, la principal tarea es la de intérprete» en *Ideal*, 28-06-1985, p. 15.

¹¹⁶ VILLEGAS, R. «Rafael Puyana: El clavicémbalo ha reconquistado su posición...», p. 4.

entre los que se encontraban Genoveva Gálvez, María Teresa Chenlo, Christopher Hogwood, Sharon Gould, Martine Roche, Reynaldo Fernández Manzano, Mario Raskin, Álvaro Huertas, Maurizio Mackenzie, Trevor Pinnock, Ursula Bartkiewicz, Elisabeth de la Porte, Pablo Cano, Ernesto Martínez o Martha Gómez (Véase el apartado 4.5.).

En suma, Rafael Puyana eligió ser discípulo de Landowska iniciando así un período de aprendizaje largo y una relación marcada por la admiración que el clavecinista expresó en diversas ocasiones a lo largo de su vida.

1.1.2. Documentación de Wanda Landowska en el legado de Rafael Puyana y el Fondo Montpensier de la Biblioteca Nacional de Francia

La primera vez que Rafael Puyana viajó a Europa a ofrecer una gira de conciertos, se reencontró con algunos de los antiguos alumnos que estudiaron con Landowska antes de la guerra. El intérprete se percató que todos quedaron sorprendidos no solo por su forma de interpretar, sino por el pensamiento tan diferente y contrario a una Landowska anterior a la guerra¹¹⁷. Este hecho le hizo comprender la evolución y renovación del concepto musical que había tenido su maestra. El acontecimiento señalado, unido a la admiración que sentía hacia ella y que perduró durante toda su vida, le hizo incorporar a su biblioteca diversa documentación que es de gran relevancia, puesto que integran libros y revistas únicos, inéditos o descatalogados en las instituciones musicales. Además, esta información fue completada con las publicaciones y trabajos científicos que paulatinamente fueron divulgando otros investigadores sobre su labor y contribución musical.

Del mismo modo, existen varias partituras digitadas con anotaciones manuscritas por la clavecinista, carteles que anuncian los recitales de Landowska, programas de mano realizados o algunos extractos periodísticos de las críticas que recibió. Asimismo, se han registrado numerosas fotografías y una gran recopilación discográfica de sus interpretaciones. Igualmente, Puyana se hizo con el medallón de bronce realizado por Boudier hacia 1906 –como se puede contemplar en la figura 5– que representaba el perfil izquierdo de la clavecinista. Estos materiales demuestran, por un lado, el respeto, la veneración y la estima que tenía por su maestra. Por otro, el anhelo de profundizar aún más en su modo de entender la música. Es por ello que los siguientes apartados tienen el propósito de desvelar los documentos más relevantes que conforman cada apartado descrito.

¹¹⁷ MARTY, D.; y DE RUBERCY, E. «Le témoignage de Rafael Puyana...», pp. 5-6.



Figura 5. Medallón de Bronce de Wanda Landowska. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 95. Fotografías.

1.1.2.1. Escritos e investigaciones sobre Landowska en el Fondo Puyana

Rafael Puyana se preocupó por recopilar y revisar los artículos e información de su maestra divulgados en prensa, revistas y libros. Aunque el legado no conserve la totalidad de las publicaciones de la clavecinista polaca, merecen ser destacados los ejemplares *Landowska on music*, por ser el volumen cuya información de escritos y fotografías fue recogida, editada y traducida por su secretaria Denise Restout en 1964. También se ha de resaltar el catálogo *Saint-Leu-la-Fôret à la Belles Epoque* –dedicado por Daniel Marty a Rafael Puyana el 31 de diciembre de 1981– que integra distintas imágenes y textos explicativos de los lugares más representativos del pueblo. Igualmente, sobresalen las contribuciones de la vida y obra de clavecinista llevadas a cabo por Martin Elste en 2009 y 2010, la monografía de Daniel Marty titulada *Une dame Nommee Wanda* (s.f.) y la divulgación *Wanda Landowska et la Renaissance de la Musique Ancienne* (2011).

El músico colombiano se preocupó por conservar en su biblioteca personal las aportaciones que él y otros musicólogos fueron difundiendo en distintos medios. Esta documentación, que permanece esparcida por las distintas carpetas del legado, fue en aumento al completarse con los envíos que le hacían sus amigos e investigadores que conocían su interés. El contenido explicita la manera de concebir e interpretar la música, expone la labor que Landowska desempeñó, incorpora las críticas de algunos de sus recitales e incluso integra los testimonios de distintas personalidades –entre los que se incluían algunos discípulos– sobre las experiencias que tuvieron con la artista polaca y los recuerdos que mantenían de ella. En este sentido, se han de poner en relieve los diversos artículos publicados en los diarios locales e internacionales, las revistas y trabajos científicos, donde se distinguen los números aparecidos en los *Cahiers Wanda Landowska*, los *Cuadernos I-III Saint-Leu-la-Fôret* y la *Revue Musicale de Suisse*

Romande que comprenden a su vez, numerosas entrevistas y críticas periodísticas de la actividad musical liderada por la clavecinista.

Mayor relevancia tienen los escritos que Rafael Puyana efectuó sobre su maestra. Entre ellos, en primer lugar, se ha de referenciar el listado mecanografiado, ordenado cronológicamente y con anotaciones manuscritas de los artículos que Landowska había realizado desde 1909 hasta 1948¹¹⁸. En segundo lugar, resulta interesante remarcar la reseña de tres páginas, escrita a mano, del libro *Landowska on music* donde Puyana hizo hincapié en la importancia que esta obra tenía sobre los músicos del presente y futuro en la que se descubrían la técnica y saber de la artista polaca¹¹⁹. Por último, se han de enfatizar los documentos donde el intérprete plasmó su admiración y muestras de agradecimiento hacia la clavecinista manifestados públicamente en reuniones, en distintos medios de comunicación y en entrevistas¹²⁰. Esta predilección no solo provenía de la enseñanza y atención recibida, sino también de su tributo a la restitución del clave en el panorama musical del siglo XX¹²¹. En relación a este último aspecto, se ha de tener en cuenta, por un lado, que esta aportación landowskiana fue reforzada por la labor desempeñada por Manuel de Falla y Francis Poulenc, quienes escribieron obras para clave en el siglo XX. El respeto y fascinación que también Puyana profesaba a estos músicos queda patente en los numerosos borradores y escritos hallados en su legado que posiblemente le sirvieron para hacer las notas que acompañaban a los programas de concierto y discos, así como para prepararse la información que expuso en las conferencias. Entre esta documentación, se debe realzar el artículo redactado por el propio intérprete para el *Ideal* de Granada –cuyo original está corregido por el autor– en el que, además de anunciar la interpretación del *Concerto para clave* en el teatro *La Fenice* de Venecia, explica cómo lo aprendió con su maestra polaca y los recuerdos que le evocaban determinados paisajes de esta obra musical¹²². Por otro lado, se ha de citar también la posición que Puyana adoptó a favor de su maestra, aunque con algunas variaciones que introdujo posteriormente, frente a la nueva corriente estética que apareció tras su muerte y cuestionaba su propuesta (Véase el apartado 2.3.)¹²³.

Otro aspecto interesante es el recorte de prensa firmado con las siglas R.P, que hace suponer que fue el mismo intérprete quien redactó la crítica –con una valoración muy positiva– del recital que tuvo lugar el 14 de abril de 1952 en el *Town Hall* de

¹¹⁸ PUYANA, Rafael. 1 hoja mecanografiada. Lista de los escritos de Wanda Landowska. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 95. Sobre con escritos de W. L.

¹¹⁹ PUYANA, Rafael. 3 hojas escritas por Rafael Puyana sobre el libro *Wanda Landowska on music*. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 95. Sobre con manuscritos. Véase también *Landowska on music...*

¹²⁰ Véase PUYANA, R. «Wanda Landowska...», pp. 55-58.

¹²¹ Véase PUYANA, Rafael. «El renacimiento del clavicémbano [...] se debe, sin duda a la genial personalidad de Wanda Landowska». [S.l.]: [s.n.], [s.f.], pp. 1-4. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 21 Sobre. Conferencias Artículo Putman.

¹²² PUYANA, R. «Ventanas. Homenaje a Granada...», p. 18.

¹²³ PUYANA, Rafael. 2 hojas manuscritas. Borrador de un artículo sobre Wanda Landowska «Belgrade Lecture». AMF. Fondo Puyana. Caja N° 58 Adj. R. 2291.

Nueva York¹²⁴. Se debe tener en cuenta que, por aquel entonces, el artista apenas llevaba un año estudiando con Landowska y su asistencia a esta audición podría haber supuesto un nuevo aprendizaje: el contemplar cómo se debía actuar en la sala de conciertos y redactar una reseña de lo allí observado. La compilación documental reunida hasta el momento y su localización se puede presenciar en la tabla siguiente:

Libros y catálogos	Signatura
RESTOUT, Denise; HAWKINGS, Robert (ed.). <i>Landowska on music</i> . New York, Stein and Day, 1964.	C.96-2966 C.96-2967 C.96-2968 C.95 Sobre con recortes de prensa
<i>Manuel de Falla y Wanda Landowska: encrucijadas sobre un teclado</i> . Exposición itinerante organizada por la Fundación Archivo Manuel de Falla [Granada, 2009].	
<i>Saint-Leu-la-Fôret à la Belles Epoque</i> . Editado por el Ayuntamiento de Saint-Leu-la-Fôret. 1981. Autógrafo dedicado de Daniel Marty a Rafael Puyana (31-12-1981).	C.95. Revistas
<i>Wanda Landowska et la renaissance de la musique ancienne</i> . Jean-Jacques Eigeldinger (ed.) Arles, Actes Sud, cop. 2011.	C.90-3816
ELSTE, Martin. <i>Die dame mit dem Cembalo : Wanda Landowska und die Alte Music</i> . Mainz, Schott, cop. 2010.	C.87- 1132
ELSTE, Martin. <i>The high Priestess of the harpsichord Wanda Landowska and Early Music : catalogue for the temporary exhibition at the Berlin Musikinstrumenten-Museum</i> , cop. 2009.	C.87- 1279
GAVOTY, Bernard. <i>Wanda Landowska</i> . Portraits de Roger Hauert; texte de Bernard Gavoty, Genève, Éditions René Kister, cop. 1956 (Les grands interprètes). Ded. Autogr. De André-François Villon a Rafael Puyana (11-10-1965).	
GAVOTY, Bernard. <i>Wanda Landowska</i> . Aufnahmen von Roger Hauert; Text von Bernard Gavoty, Deutsch von A.-H. Eichmann. Genf, Verlag R. Kister, cop. 1956 (Die Grossen Interpreten).	C.95. Revistas
GAVOTY, Bernard. <i>Wanda Landowska</i> . Portraits de Roger Hauert; texte de Bernard Gavoty, Genève, Éditions René Kister, cop. 1956 (Les grands interprètes). Ded. Autogr. De André-François Villon a Rafael Puyana (14-10-1966).	
MARTY, Daniel. <i>Une dame Nommee Wanda</i> . Saint-Leu, Ayuntamiento de Saint-Leu-la-Fôret, [s.f.].	C.95
[s.a.]. <i>De la Collection Musicale André Meyer: manuscrits, imprimés et oeuvres d'art</i> : Paris 16&17 Octobre 2012. Paris, Sotheby's France, 2012.	C.95. Revistas
Artículos en prensa y revistas	Signatura
[s.a.]. «De arte» en <i>Diario de Barcelona</i> , 04-11-1922.	C.95 Sobre con recortes de prensa
[s.a.]. «Domenico Scarlatti. Sonatas». Wanda Landowska. Rafael Puyana. <i>Record Times</i> . VII, 2, (1963).	C.100 Prensa Sobre 7
[s.a.]. «Conciertos de Música Antigua» en <i>Diario de Barcelona</i> , 11-11-1922.	C.95 Sobre con recortes de prensa
[s.a.]. «Essai Biographique sur Wanda Landowska» pp. 1-7.	C.95. Sobre varios W. L
[s.a.]. «From the Landowska Notebooks» <i>High Fidelity</i> . XIV, 12 (1964), pp. 48-55 y 128.	C.95. Revistas
[s.a.]. «Glee club Enjoyed».	
[s.a.]. «Landowska concert artist».	C.95 Sobre con recortes de

¹²⁴ R. P. «Landowska plays tocacapacity throng» en *The New York Times*. 15-04-1982. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 95. Sobres con recortes de prensa.

[s.a.]. «Lakeville: Landowska Center preserved to carry on Musician's Work» en <i>The Lakeville Journal Summertime Supplement</i> . 13-07-1972.	prensa
[s.a.]. «Les disques haute fidélité sont très chers, ils sont 20 fois meilleurs que les autres».	
[s.a.]. «Obituary Madame Landowska. Revival of the Harpsichord». 18-08-1959.	
[s.a.]. «... Promise Kept». <i>Music</i> . 31-08-1959.	
[s.a.]. «Quelques Témoignages» <i>Revue Musicale de Suisse Romande</i> . XXXII, 3 (1979), pp. 36-39.	C.95. Revistas
[s.a.]. «Récital causerie du musicien Donald Thompson. Le clavecin et le clavicorde, deux instruments de musique peu connus, mais captivants». 10-05-1961, p. 36.	C.95 Sobre con recortes de prensa
[s.a.]. «Skip Sempé rend hommage à Wanda Landowska».	
[s.a.]. «Spectacles... Promise kept» en <i>Music</i> , 31-08-1959.	
[s.a.]. «Stravinsky and his firmament», p. 58.	
[s.a.]. «The visionary musician» en <i>Time Magazine</i> , 25-12-1964.	
[s.a.]. «Wanda Landowska Dies; Foremost Harpsichordist» en <i>New York Herald Tribune</i> . 17-08-1959.	
[s.a.]. «Wanda Landowska at the Harpsichord».	
[s.a.]. «Wanda Landowska Harpsichord Soloist»	
[s.a.]. «Wanda Landowska, 80, Dies; Renowned Harpsichordist». 18-08-1959, p. 5.	
Wanda Landowska, pianiste et claveciniste : articles de la Presse Européene. Fotocopia.	
AA. VV. «Cahiers Wanda Landowska». N° 1. Saint-Leu. 1980	C.95 Cahiers Wanda Landowska
AA. VV. «Cahiers Wanda Landowska». N° 3. Saint-Leu. 1982.	
AA. VV. «Cahiers Wanda Landowska». N° 4. Saint-Leu. 1983.	
AA. VV. «Cahiers Wanda Landowska». N° 5. Saint-Leu. 1984.	
AA. VV. «Cahiers Wanda Landowska». N° 7. Saint-Leu. 1986.	
AA. VV. «Cahiers Wanda Landowska». N° 9. Saint-Leu. 1989.	
AA. VV. «Cahiers Wanda Landowska». N° 10 -11. Saint-Leu. 1993.	
AA. VV. «Cahiers Wanda Landowska». N° 12. Saint-Leu. 1993.	
AA. VV. «Cahiers Wanda Landowska». N° 13. Saint-Leu. 1995.	
AA. VV. «Cahiers Wanda Landowska». N° 14. Saint-Leu. 1997.	
AA. VV. «Cahiers Wanda Landowska». N° 15. Saint-Leu. 18-12-1997.	
AA. VV. «Cahiers Wanda Landowska». N° 16. Saint-Leu. 10-03-1999.	
AA. VV. «Cahiers Wanda Landowska». N° 17. Saint-Leu. 01-03-2000.	
AA. VV. «Cahiers Wanda Landowska». N° 18. Saint-Leu. 11-06-2001.	
AA. VV. «Cahiers Wanda Landowska». N° 19. Saint-Leu. 07-02-2003.	
A.M. «Conciertos de Música Antigua» en <i>Diario de Barcelona</i> , 09-11-1922.	C.95 Sobre con recortes de prensa
A.M. «Maria Barrientos y Wanda Landowska. Palau de la Música Catalana» en <i>Diario de Barcelona</i> , 03-11-1922.	
A.N. «Chronique des concerts de la saison 1978-1979». <i>Revue Musicale de Suisse Romande</i> . XXXII, 3 (1979), pp. 40-42.	C.95 Revistas
ALBALAT, Antonio. Fotocopias de un artículo de Wanda Landowska. Adjunto a la Carta. Antonio Albalat a Rafael Puyana. La Coruña- [S.I.]. 25-09-1990.	C.95 Sobre amarillento
ALDRICH, Momo. «Reminiscences of St. Leu». Julio 1979, p. 3.	C.95 Sobre con recortes de prensa
ALEXANDRE, Ivan A. «La Passion de Wanda». <i>Diapason</i> , (2009), pp. 58-63.	C.95 Revistas
BERGER, Arthur. «Wanda Landowska».	C.95 Sobre con recortes de prensa
BOLE, Allen. «Wanda Landowska will be Heard in Poulen's 'Concert Champetre'» en <i>The Hartford Times</i> . 05-11-1949.	C.100. Prensa Sobre 7
BOLLMAN, Robert B. «Landowska, At 78, Ignores Time, Makes Music, «Allegro Vivace». <i>Waterbury Sunday Republican</i> . 20-10-1957.	C.95 Sobre con recortes de prensa
BUCKLEY, William F. «Queen of all instruments. An amateur player recounts his long love affair with the harpsichord».	
CHASINS, Abram. «Bach's Will, Landowska's Testament». p. 56.	

DARMSTETER, Jean Paul. «Entretien avec Wanda Landowska». <i>Revue Musicale de Suisse Romande</i> . XXXII, 3 (1979), pp. 29-32.	C.95 Revistas
DE VRIES, Willem. <i>Sonderstab Musik: Music Confiscations by the Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg under the Nazi Occupation of Western Europe</i> . Amsterdam University Press, cop. 1966. Incluye en su interior el artículo DE LA FUENTE, Inmaculada. «Un lienzo con veladuras» en <i>El País</i> , 30-06-1996, p. 5.	C.95
DOVAZ, René. «Témoignages et souvenirs». <i>Revue Musicale de Suisse Romande</i> . XXXII, 3 (1979), pp. 23-28.	C.95 Revistas
DUMESNIL, René. «Souvenirs sur Wanda Landowska» en <i>Le monde</i> , 02-09-1959.	C.95 Sobre con recortes de prensa
DUMESNIL, René. «Wanda Landowska est morte» en <i>Le monde</i> , 18-08-1959.	
EIGELDINGER, Jean-Jacques. «Chronologie biographique de Wanda Landowska». <i>Revue Musicale de Suisse Romande</i> . XXXII, 3 (1979), pp. 36-39.	C.95 Revistas
EIGELDINGER, Jean-Jacques. «Pérennité de Wanda Landowska». <i>Revue Musicale de Suisse Romande</i> , XXXII, 3 (1979), pp. 2-3.	C.95 Revistas
ERICSON, Raymond. «Haydn Tribune: Landowska's Last Album is devoted to Composer's Keyboard Works» en <i>The New York Times</i> . 27-11-1960.	C.95 Sobre con recortes de prensa
F.LL. «Maria Barrientos y Wanda Landowska. Palau de la Música Catalana» en <i>La Veu de Catalunya</i> , 01-11-1922.	
FERNÁNDEZ CID, Antonio. «Wanda Landowska, un hito en la historia del clavecin».	
GERLIN, Ruggero. «L' Ecole de Saint-Leu-la-Forêt». <i>Revue Musicale de Suisse Romande</i> . XXXII, 3 (1979), pp. 15-18.	C.95 Revistas
GUILLOUX, Yves. «Clavecin le retour» <i>Le monde de la musique</i> , 207 (1997), pp. 40-45.	C.95 Sobre con recortes de prensa
HOSKINS, Ann. «Wanda Landowska. Excerpts from the Notebooks» en <i>Lakeville Journal</i> , 14-08-1969, p. 11.	
J.B. «Horowitz in Recital. Virtuoso Pianist Acclaimed in Symphony Hall Program» [1952].	
J.B. «Wanda Landowska avait réinventé le clavecin».	
KUPFERBERG, Herbert. «The Well-tempered clavier player» en <i>Herald Tribune Sunday</i> , 27-12-1964.	
LANDOWSKA, Wanda. «À propôs du 25e anniversaire de la Société J. S. BACH». París, <i>Guide Musical</i> . Mayo 1930.	C.95 Sobre con escritos de W.L.
LANDOWSKA, Wanda. «A propôs dels Concerts de Música Antiga organitzats aquests dies al Palau de la Música» en <i>La Veu de Catalunya</i> . 07-11-1922.	C.95 Sobre con recortes de prensa
LANDOWSKA, Wanda. Cuaderno I Wanda Landowska Saint-Leu-la-Fôret.	
LANDOWSKA, Wanda. Cuaderno II Wanda Landowska Saint-Leu-la-Fôret.	
LANDOWSKA, Wanda. Cuaderno III Wanda Landowska Saint-Leu-la-Fôret.	
LANDOWSKA, Wanda. «Chopin et l'ancienne musique française». <i>La Revue Musicale</i> . Dic. 1931.	C.95 Sobre con escritos de W.L.
LANDOWSKA, Wanda. «Comme interpreter le triple concerto en ré mineur de J.S.BAH» en <i>La Suisse</i> . 30-01-1930.	
LANDOWSKA, Wanda. «En vu de quel instrument Bach a-t-il composé son Wohltemperiertes clavier ? » <i>La Revue Musicale</i> , nov. 1927.	
LANDOWSKA, Wanda. «Keyboard Aristocrat» en <i>The Year Book</i> , 1949.	
LANDOWSKA, Wanda. «La Renaissance du Clavecin» en <i>Le Mois</i> , agosto-sept, 1933.	
LANDOWSKA, Wanda. «Le clavecin chez Bach». <i>S.I.M.</i> 1910.	
LANDOWSKA, Wanda. «Le concert Champêtre pour clavecin et orchestra par Francis Poulenc» Lerolle Rouart (ed.).	C.100 Prensa Sobre 7
LANDOWSKA, Wanda. «Les Variations Golbert. Étude analitique par Wanda Landowska».	C.95 Sobre con escritos de W.L.
LANDOWSKA, Wanda. «Sur l'interpretation de la musique à deux voix, de Jean-Sébastien Bach». <i>Le guide Musical</i> . Abril 1936.	
LANDOWSKA, Wanda. «Les allemandes et la musique française au XVIIIe siècle» <i>Mercure de France</i> , 1911.	
LANDOWSKA, Wanda. «Les influences françaises chez Bach» en <i>Le courrier Musical</i> . 15-07-1912.	

LANDOWSKA, Wanda. «Sur les «Les Variations Golberg...» de J. S. BACH. <i>La Revue</i> , mayo 1933.	
LANDOWSKA, Wanda. «Uber die C-Dur Fugue aus dem 1 Teil des Wohltemperirtes Claviers» en <i>Bach-Jahrbuch</i> , 1913.	
MACASSAR, Gilles. «Partitta, Toccata, Suite anglaise. Jean-Sébbastien Bach». [2 hojas].	C.95 Sobre con recortes de prensa
MARTY, Daniel. «Wanda Landowska». <i>Célébrations Nationales</i> , 2009. París, Ministère de la Culture et de la Communication, Direction des archives de France, Délégation aux célébrations nationales, 2008. pp. 157-159.	C.95
NAULLEAU, Gaëtan. «Landowska Aujourd'hui». <i>Diapason</i> , (2009), pp. 64-67.	C.95 Revistas
NAULLEAU, Gaëtan. «Landowska Pianiste». <i>Diapason</i> , (2009), pp. 6-7.	
NAULLEAU, Gaëtan. «Son œuvre». <i>Diapason</i> , (2009), p. 68.	
NEBOUT, Jacques. «La grande tradition des pianos Pleyel». <i>Le monde de la musique</i> , 207 (1997), p. 16.	C.95 Revistas
NOGUEIRA FRANÇA, Eurico. «O desaparecimento de Wanda Landowska». <i>Correio da Manhã</i> , Quarta-Reira, 19-08-1959.	C.95 Sobre con recortes de prensa
PALMER, Larry. «Harpsichord Playing in America 'after' Landowska». <i>Diapason</i> , (2011).	C.95
PARKER, David. «With a Little Help from an Old Friend» en <i>Compass</i> , 19-06-1977, C2-C3.	C.95 Sobre con recortes de prensa
PAU, Antonio. «Los viajes de Wanda Landowska a España» en ABC, 22-05-2005. Adjunta a la carta. José Miguel Castillo Higuera a Rafael Puyana. Granada-París. 02-06-2005. Carta original manuscrita.	C.95 Sobre con correspondencia
PIEL, Jean-Maire. «Pour une discothèque idéale : clavecin et haute fidélité».	C.95 Sobre con recortes de prensa
PINCHERLE, Marc. «Wanda Landowska et la resurreccion du clavecin» en <i>Journal Musical Français</i> , 10-10-1959.	
PRYCE-JONES, Alan. «Memorial to Landowska's Artistry» en <i>Helad Tribune</i> , 26-12-1964.	
PUYANA, Rafael. «Ventanas. Homenaje a Granada. Manuel de Falla y Wanda Landowska» en <i>Ideal</i> , 06-07-1987, p. 18.	C.100 Prensa Sobre 5
PUYANA, Rafael. «Wanda Landowska», pp. 55-58.	C.95 Sobre con recortes de prensa
PUYANA, Rafael. 1 hoja mecanografiada. Lista de los escritos de Wanda Landowska.	C.95 Sobre con escritos de W. L
PUYANA, Rafael. 2 hojas manuscritas y un borrador de un artículo sobre Wanda Landowska «Belgrade Lecture».	C. 58 Adj. R.2291
PUYANA, Rafael. 3 hojas escritas por Rafael Puyana sobre el libro <i>Wanda Landowska on music</i> .	C.95. Sobre con manuscritos
PUYANA, Rafael. «El renacimiento del clavicímbano [...] se debe, sin duda a la genial personalidad de Wanda Landowska». 4 hojas.	C.21 Sobre. Conferencias Artículo Putman.
R.P. «Landowska plays to capacity through» en <i>The New York Times</i> . 15-04-1982.	C.95 Sobre con recortes de prensa
RESTOUT, Denise. «Le centenaire de Wanda Landowska». <i>Revue Musicale de Suisse Romande</i> , XXXII, 3 (1979), pp. 4-12.	C.95 Revistas
RESTOUT, Denise. «Mamusia: Vignettes of Wanda Landowska Recollections of the late great artist by a devoted companion of many years». <i>High Fidelity</i> . X, 10 (1960), pp. 42-47 y 136-138.	
ROCKWELL, John. «Here comes 'Authentic' Romanticism » en <i>The New York Times</i> , 20-01-1985.	
ROHSTEIN, Edward. «Early Music and the Passions for Authenticity» en <i>The New York Times</i> , 30-12-1982.	
ROUSSEAU, André. «Le oiseaux de Saint Leu» en <i>Le figaro</i> , 04-07-1959 o 05-07-	

1959.	C.95 Sobre con recortes de prensa
SABIN, Robert. «Voyage of Discovery. Wanda Landowska has devoted 50 years to understanding ‘The Well-tempered clavier’». <i>Musique</i> [Revue Mensuel]. 15-05-1928.	
SCHOENBERG, Harold C. «An Ecstasy for Music» en <i>The New York Times</i> , 20-12-1964.	
SCHOENBERG, Harold C. «Landowska (1879-1959): Romantic Scholar» en <i>The New York Times</i> , 23-08-1959.	
SHAWE-TAYLOR, Desmond. «Wanda Landowska» en <i>The Sunday times</i> , 23-08-1959.	
VALDES, Lesley. «The legacy of this harpsichord Pioneer Lives on» en <i>The New York Times</i> , 18-06-1983.	
VAN DE WIELE, Aimée. «Wanda Landowska interprète». <i>Revue Musicale de Suisse Romande</i> . XXXII, 3 (1979), pp. 12-15.	C.95 Revistas
VIOLLINER, Renée. «Rémiscences». <i>Revue Musicale de Suisse Romande</i> . XXXII, 3 (1979), pp. 19-21.	C.95 Revistas
WALTER. «María Barrientos y Wanda Landowska. Palau de la Música Catalana» en <i>La Vanguardia</i> . 01-11-1922.	C.95 Sobre con recortes de prensa
WALTER. «Conciertos: Barrientos-Wanda Landowska. Palau de la Música Catalana» en <i>La Vanguardia</i> . 10-11-1922.	
WALLACE, Lucille «Conférence faite par Lucille Wallace». 8hojas manuscritas. BBC Londres. Oct 1952. Mens en <i>Mélie</i> : Algemeen maanblad voor muziek, 9 (1959).	C.95 Revistas
WILLIAM, F. BUCKLEY, Jr. «Queen of all Instruments. An amateur plaer recounts his long love affair with the harpsichord» en <i>The New York Times Magazine</i> , 02-01-1983, pp. 18-19.	

Tabla 2. Documentación de Landowska. AMF. Fondo Puyana. Elaboración propia.

1.1.2.2. Programas de concierto y carteles de Landowska

Como es sabido, la carrera clavecinística y faceta docente de la intérprete polaca se desarrolló entre Europa y Norteamérica. Los carteles y programas de mano hallados en el legado Puyana –repartidos entre las cajas 24, 95, 168– y en Fondo Montpensier de la Biblioteca Nacional de Francia (BNF), son una fuente fundamental que han permitido, por un lado, reconstruir una parte de las temporadas de concierto que la intérprete llevó a cabo entre ambos continentes durante los años 20 y 30. Por otro, el estudio sistemático de esta documentación ha propiciado el descubrimiento de las notas al programa, los instrumentos y el repertorio empleado, los cuales son una herramienta de primera mano que sirven para establecer una comparativa posterior entre la actividad musical desempeñada por la clavecinista polaca y su discípulo (Véase el apartado 3.2.2.).

En los siguientes epígrafes se focalizará la atención en la labor musical de Landowska desarrollada en los epicentros español y francés, por ser los lugares donde maestra y discípulo mantuvieron una especial vinculación y desarrollaron sus propuestas, prestando un especial interés al repertorio e instrumentos seleccionados.

La actividad musical de Landowska en España

La labor e impronta musical de Wanda Landowska ha sido estudiada en numerosas investigaciones. De forma más específica, la presencia de la artista en las salas de concierto en España ha sido objeto de análisis de las musicólogas Sonia Delgado¹²⁵ y Elena Torres Clemente¹²⁶. Por una parte, Delgado expone cuál fue la recepción que la clavecinista tuvo durante los años 1905 y 1912 en las principales ciudades del país, dedicando especial interés a su desarrollo en Barcelona y al respaldo que obtuvo por parte del *Orfeó Catalá* y la *Revista Musical Catalana*. Por otra parte, Torres Clemente se ocupa de detallar el periplo musical en las áreas urbanas, capitales de provincia y localidades por los que la intérprete pasó hasta los años 40, así como la influencia que ejerció de forma directa o indirecta sobre los músicos a través de su magisterio y divulgaciones, concluyendo con la descripción de cómo fue la unión musical que esta mantuvo con el compositor gaditano.

En esta línea, de manera complementaria a estas pesquisas y considerando la documentación de los fondos ya citados, en los siguientes epígrafes se aportarán nuevos datos sobre las visitas de la clavecinista a las capitales españolas durante los años 20-30 del siglo pasado. En la mayoría de los recitales tan solo se conoce el día, lugar y el repertorio elegido, pero se ignora la repercusión que Landowska obtuvo. Igualmente, llama la atención cómo las publicaciones periódicas –entre las que se encuentran las críticas de *La Vanguardia* y *ABC*– anunciaron con antelación la presencia de la intérprete en nuestro país y dieron cuentas del éxito que alcanzó su puesta escénica.

Landowska en las grandes Capitales de España en los años 20 y 30

Wanda Landowska tuvo una gran vinculación con el *Palau de la Música Catalana*. La primera referencia que se tiene de la artista en la citada institución, son los eventos musicales que tuvieron lugar los días 11 y 13 de enero de 1920, donde hizo uso del clave de dos teclados: el Pleyel y el Piano Érard. En el primer concierto, la intérprete tripartió su actuación desarrollando las obras de F. Couperin «Le Grand», J. P. Rameau, F. Dandrieu y J. Caspar Kerll; B. Pasquini, C. Daquin, J. Bull, G. Martini, D. Scarlatti, J. S. Bach, J. P. Rameau, W. Byrd y G. F. Händel; A. Francisque, J. Ch. de Chambonnières, Anónimo y F. Couperin «Le Grand». En el segundo recital, la clavecinista redujo la programación –centrada en piezas de G. F. Händel, W. A. Mozart

¹²⁵ GONZALO DELGADO, Sonia. «Entre las heroínas de Meterlinck y las vírgenes de Burne-Jones». La primera recepción de Wanda Landowska en España». *Artigrama. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, Zaragoza, 27 (2012), pp. 589-607. Véase también GONZALO DELGADO, Sonia. *Programming early iberian keyboard music*. Tesis doctoral. España, Universidad de Zaragoza, 2017.

¹²⁶ TORRES CLEMENTE, Elena. «La huella de Wanda Landowska en España. Caminos en la sombra que nos separa del pasado». *Música, ciencia y pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*. Leticia Sánchez de Andrés y Adela Presas (ed.). Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2013, pp. 415-440.

y J. S. Bach— debido a que compartió cartel con Madeleine Greslé, quien intervino en la segunda parte¹²⁷.

Al año siguiente, Landowska visitó nuevamente la ciudad condal durante la primera quincena de noviembre para ofrecer unas secciones en el *Curso superior de Música Antigua* los días 5, 7, 8, 11, 12 y 15. La artista disertó sobre «el espíritu de la música de los siglos XVII-XVIII, la técnica y la estética de los instrumentos predecesores del piano moderno, la importancia de la música a dos voces y el arte de reproducir sobre el actual piano la Música Antigua, la aparición de Bach y la influencia de sus predecesores en su arte [...] la música descriptiva, la influencia de Bach entre los compositores franceses e italianos y sobre Mozart», un acontecimiento al que acudieron personalidades distinguidas del ámbito musical y cultural¹²⁸. Además, la clavecinista realizó un concierto el 9 de noviembre de 1921 en el *Palau de la Música Catalana* acompañada de la Orquesta Pau Casals, ejecutando la *Obertura de Coriolá* de L. Van Beethoven, el *Concierto Brandenburgoés N°5 Bach* para clave, flauta, violín y pequeña orquesta, el *Concierto en Mi bemol* de W. A. Mozart para piano y orquesta y concluyendo con la primera audición pública de la *Sinfonía de los Alpes* de R. Strauss¹²⁹. La crónica de este último evento, redactada por Walther en *La Vanguardia*, demuestra la gran acogida que tuvo la interpretación de estas obras señaladas, aunque sin duda alguna, fueron la segunda y tercera pieza las que alcanzaron mayores aclamaciones. La participación de Landowska en Barcelona no se limitó a los actos anteriormente señalados, sino que también, un día más tarde en el mismo lugar, la clavecinista colaboró en el recital junto a la Orquesta Pau Casals y Blai Net en un evento reservado exclusivamente a los socios de la *Asociación Música Cámara* donde se pudo escuchar la *Sonata en Do mayor, op.102, núm.1.* de L. Van Beethoven interpretada con piano y violonchelo, la *Sonata en Re mayor* de J. S. Bach ejecutada con el clave y el violonchelo, la *Suite en Sol* de J. S. Bach realizada con este último instrumento y la *Sonata en La mayor* de Beethoven desarrollada al piano y violonchelo¹³⁰. Según demuestra la noticia de *La Vanguardia* del 1 de noviembre escrita por Walther, parece ser que este programa ya se interpretó con anterioridad y, a pesar de que fue muy aplaudido, no alcanzó una ovación plena debido a la premura que el público asistente tenía por abandonar la sala¹³¹.

Las siguientes referencias de Landowska en España halladas en estas instituciones, aparecen los días 31 de octubre, 2 y 25 de noviembre y 3 de diciembre de 1922. No obstante, es sabido por las críticas de prensa ubicadas en *La Vanguardia* y *ABC* que la intérprete llevó a cabo más recitales de los aquí señalados en Barcelona,

¹²⁷ Programa de mano. Wanda Landowska y Madeleine Greslé (clave y piano). Palau de la Música Catalana (Barcelona). 11-01-1920 y 13-01-1920 (19h). AMF. Fondo Puyana. Caja N° 95. Programa de concierto.

¹²⁸ [s.a.]. «Música y Teatros» en *La Vanguardia*, 23-10-1921, p. 22.

¹²⁹ [s.a.]. «Conciertos» en *La Vanguardia*, 08-11-1921, p. 9.

¹³⁰ Extracto del recorte de prensa. [s.a.]. «Palau de la Música Catalana» en *La Vanguardia*, 10-11-1921, p. 19. BNF. Fondo Montpensier. Wanda Landowska. Carpeta 5. Subcarpeta 5. 9. España. Noticia completa en <https://bit.ly/2M9Yn4R> [consulta 12-05-2020].

¹³¹ WALTHER. «Pablo Casals, Wanda Landowska, B. Net» en *La Vanguardia*, 01-11-1921, p. 8.

Madrid y Granada durante esos dos meses. En octubre, Wanda Landowska brindó con María Barrientos una audición en el *Palau de la Música Catalana*. Este acontecimiento tuvo una gran expectación y alcanzó un lleno absoluto. Los asistentes pudieron escuchar «las arias de los maestros del s. XVII Bach, Pardies, Hasse, Rameau y los del s. XVIII, Giulio Caccini y Luigi Rossi» cantadas por la soprano española y acompañadas al clave por la artista polaca, los flautistas Gratacos y Casanovas junto al violinista Toldrá. Del mismo modo, Landowska ejecutó en solitario y con el mismo instrumento el *Concerto Italiano* de Bach, el *Cucú* de Pasquini y Daquin, prosiguiendo con *Les Fastes de la grande et ancienne Menestrandise* de F. Couperin. A continuación, la intérprete realizó en el piano la *Sonata en La mayor* de Mozart y finalizó en el clave el *Rondó alla turca* de este último compositor. Según atestiguan las críticas de la época divulgadas en *La Vanguardia* y *La Veu de Catalunya*, el resultado final ocasionó numerosas aclamaciones del público¹³². Las dos artistas junto con la participación del flautista E. Gratacos y el violinista E. Toldrá, desarrollaron un recital posterior el 9 de noviembre en el mismo lugar, que integró las obras de Bach, Rameau, Händel, Scarlatti, Couperin, Pachelbel, Purcell, Mozart, Glück, Puccini, Beethoven, Haydn y Clerambault, en el que obtuvieron una mayor aprobación que en la sesión anterior¹³³. Según el *Diario de Barcelona*, el triunfo de las dos audiciones señaladas en el *Palau* fue el motivo por el que Landowska fue contratada por la *Asociación de Música de Sabadell y Reus* para actuar los días 10 y 13 del presente mes¹³⁴.

En medio de los acontecimientos señalados anteriormente, tuvo lugar el 2 de noviembre de 1922 en el *Instituto Francés* de Barcelona, el evento musical al que acudió una numerosa audiencia, entre los que se encontraban personalidades del mundo artístico, científico y académico de la ciudad que presenciaron una selección de música francesa de los siglos XVII y XVIII¹³⁵. Justamente un mes después, concretamente el 3 de diciembre en la misma institución con sede en Madrid, Landowska ofreció un recital en la capital española tras su gira por Andalucía. En él participó el profesor M. Guinard, quien –antes de la interpretación de la clavecinista– presentó una breve introducción del mecanismo del instrumento que se empleó en este recital y las características más distintivas de las piezas ejecutadas, referencias que a día de hoy se desconocen. Según la carta del hispanista francés Henri Mérimée esta audición, la cual había acogido a un

¹³² WALTER. «Maria Barrientos y Wanda Landowska. Palau de la Música Catalana» en *La Vanguardia*, 01-11-1922; Véase también F. LL. «Maria Barrientos y Wanda Landowska. Palau de la Música Catalana» en *La Veu de Catalunya*, 01-11-1922; A. M. «Conciertos de Música Antigua» en *Diario de Barcelona*, 03-11-1922; LANDOWSKA, Wanda. «A propòsit dels Concerts de Música Antiga organitzats aquests dies al Palau de la Música» en *La Veu de Catalunya*, 07-11-1922. Todos en AMF. Fondo Puyana. Caja N° 95. Sobre con recortes de prensa.

¹³³ A. M. «Conciertos de Música Antigua» en *Diario de Barcelona*, 09-11-1922; WALTER. «Conciertos: Barrientos-Wanda Landowska. Palau de la Música Catalana» en *La Vanguardia*, 10-11-1922; «Conciertos de Música Antigua» en *Diario de Barcelona*, 11-11-1922. Todos en AMF. Fondo Puyana. Caja N° 95. Sobre con recortes de prensa.

¹³⁴ [s.a.]. «De arte» en *Diario de Barcelona*, 04-11-1922. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 95. Sobre con recortes de prensa.

¹³⁵ Carta. Bertrand en copia al director de *l'Institut Français* en Barcelona y al director de *l'Institut Français* en España. 13-11-1922. BNF. Montpensier 5. 9.

gran y selecto público entre los que se encontraban el embajador de Bélgica o los ministros de Suiza y Polonia, tuvo una gran aceptación¹³⁶.

A finales de noviembre de 1922 Landowska se trasladó a Granada para ofrecer dos conciertos –organizados por la Real Sociedad Filarmónica– en el *Hotel Alhambra Palace* los días 23 y 25. En el primero de estos, la intérprete polaca llevó a cabo varias piezas de los compositores «Bach, Daquin, Haendel, Mozart, Pasquini, Purcell, Scarlatti y una de sus propias composiciones»¹³⁷ y en el segundo, interpretó con el clave Pleyel las obras del programa tripartito, correspondiendo *Dos Magnificat* de Pachelbel y el *Concerto Italien* de J. S. Bach en la primera sección, el *Capriccio sopra la lontananza del suo Fratello diletissimo* de J. S. Bach, la *Pastoral* y una *Sonata* que no especifica de D. Scarlatti para la segunda, *La Poule* y *La Follete* de J. Ph. Rameau, *Le Rossignol en amour*, *Les fastes de l'ancienne et grande Menestrandise* de F. Couperin «Le Grand» para concluir el acto¹³⁸. Se ha de señalar también que en el Fondo Puyana se conservan numerosas fotografías –repartidas entre las carpetas que integran las cajas 95, 52 R. 2613– de los viajes de la clavecinista a Granada, donde se contempla a Landowska con Manuel de Falla y otros artistas como Federico García Lorca o Andrés Segovia.

Las visitas de Landowska a las salas de concierto de España prosiguieron durante los años 1923 y 1925 entre Sevilla, Gerona y Madrid respectivamente, como atestiguan las publicaciones periódicas anteriormente señaladas. Sin embargo, la siguiente audición no se han localizado hasta noviembre de 1926, cuando la artista se trasladó a Barcelona para estrenar el día 5 del mismo mes el *Concerto para clave y cinco instrumentos* de Falla. Once días más tarde, Landowska viajó al *Teatro Principal* de Valencia para llevar a cabo un recital que había sido organizado por la Sociedad Filarmónica de la ciudad de las Artes y las Ciencias. Allí ejecutó un programa que consta de tres partes, integrando en la primera sección al clave el *Magnificat, secundi é sexti toni* de J. Pachelbel y el *Concerto en Re mayor* de A. Vivaldi. Esta última obra, según indica el programa divulgativo, constituía el debut auditivo en dicha institución. En la segunda parte, desarrollada al piano, Landowska ejecutó la *Sonata en La mayor* de W. A. Mozart y para concluir, nuevamente con el clave, realizó el *Allegro* de J. S. Bach, *La Follette* de J. Ph. Rameau, *La Chasse* de D. Scarlatti junto a *Chant Populaire Irlandais*, *Bourrée* y *Oberek, danse populaire polonaise* de G. Teleman¹³⁹. El 27 de noviembre la artista polaca reinterpretó el mismo programa obteniendo, según expone E. L. Chavarrí para el periódico *Las Provincias*, una gran ovación al terminar cada sección. Esto hizo que la clavecinista, en señal de agradecimiento, desarrollase en el

¹³⁶ Carta. Henri Mérimée al Ministre de l'Instruction Pública, direction de Bellas Artes, Servicio de Acción Artística en el extranjero. Madrid-[S.l.]. 06-12-1922. BNF. Montpensier 5. 9.

¹³⁷ TAPIA, Juan Luis. «Falla, Landowska y Puyana, el clave está en Granada» en *Granada Hoy*, 09-11-2014, <https://bit.ly/2M9JFL8> [consulta 04-04-2017].

¹³⁸ Programa de mano. Wanda Landowska (clave). Hotel Alhambra Palace (Granada). 25-11-1922. 16h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 95. Programa de concierto.

¹³⁹ Programa de mano. Wanda Landowska (clave). Teatro Principal (Valencia). 16-11-1926. 18h. BNF. Montpensier 5. 9. Notas al programa por la clavecinista.

clave algunas piezas como el *Cucú* de Daquin, el *Tambourin* o el *Preludio en Do* de J. S. Bach¹⁴⁰.

Durante las temporadas posteriores se tienen datos esporádicos de la asistencia de Landowska en España. La Sociedad Filarmónica de distintas ciudades fue la encargada de concertarle varios recitales. Según informa *ABC*, la artista estuvo el 14 y 18 de enero de 1929 en Madrid y Gijón respectivamente, además de visitar la capital hispalense el 6 de febrero de 1931. No obstante, la permanencia más prolongada de la clavecinista en nuestro país tuvo lugar en noviembre de 1932, gracias a los acuerdos concertísticos que la *Asociación de Cultura Musical* le concertó con varias ciudades. Resulta curioso que todos los programas están divididos en tres partes. Landowska inició su andadura en el *Gran Casino* de San Sebastián el 9 de dicho mes. En la primera parte llevó a cabo con el clave, la *Passacaille* de G. F. Haendel y el *Concierto en Re mayor* de Vivaldi-Bach. En la segunda, continuó con la *Sonata en La mayor* de W. A. Mozart desarrollada en el piano. En la tercera parte, concluyó con *Les fastes de la grande et ancienne Menestrandise* de F. Couperin, *La poule*, *Les Rigaudons* y *Le Tambourin* de J. Ph. Rameau, *Gavote des Moutons* del Padre Martini y *La chasse* de D. Scarlatti ejecutado sobre el clave¹⁴¹.

Dos días más tarde, la artista prosiguió su cita en el *Palau de la Música* de Barcelona. Comenzó la audición con el *Ground la gamut* de H. Purcell, el *Concert en Re menor* de B. Marcello y la *Tocata en Re mayor* de J. S. Bach al clave, prosigió en la segunda sección con la *Fantasia en Re menor* y la *Danza camperola* de W. A. Mozart al piano y la *Danza alemana* de J. Haydn al clave. Para finalizar, la artista seleccionó cuatro obras musicales que desarrolló con el piano y el clave Pleyel, siendo estas últimas *La poule* de J. Ph. Rameau, *Les cacquetteuses* de A. L. Couperin, *Le rossignol en amour* de F. Couperin «Le Grand» y unas *Sonatas* de D. Scarlatti que no se especifican¹⁴². Posteriormente, de Barcelona se trasladó a Madrid para brindar dos conciertos en el *Teatro la Comedia* el día 14 y 18 del mismo mes. Para el primer recital, Landowska volvió a exponer el mismo repertorio, ejecutado con los mismos instrumentos, que cuatro días antes ejecutó en el *Palau de la Música Catalana*. En cambio, para el siguiente evento musical, la artista seleccionó otras obras, siendo estas últimas *La healtitud* de C. Pireye y la *Partita en Si bemol mayor* de J. S. Bach con el clave en la primera parte, la *Sonata en La mayor* de W. A. Mozart en la segunda con el piano y, para finalizar, *La Gavota y dobles* de J. Ph. Rameau, una *Sonata* de M. Albéniz y varias *Sonatas* de D. Scarlatti –que no se precisan en el programa de mano– ejecutadas sobre el piano y clave Pleyel¹⁴³.

¹⁴⁰ CHAVARRI, E. L. «En la Filarmónica. Wanda Landowska» en *Las Provincias*, 27-11-1926. BNF. Montpensier 5. 9.

¹⁴¹ Programa de mano. Wanda Landowska (clave y piano). Gran Casino (San Sebastián). 09-11-1932. 19h. BNF. Montpensier 5. 9.

¹⁴² Programa de mano. Wanda Landowska (clave y piano). Palau de la Música Catalana (Barcelona). 11-11-1932 (22h). BNF. Montpensier 5. 9.

¹⁴³ Programa de mano. Wanda Landowska (clave y piano). Teatro de la Comedia (Madrid). 14-11-1932 (18h30) y 18-11-1932 (18h30). BNF. Montpensier 5. 9.

Las últimas referencias que se tienen de Landowska en España se registran en el año 1936 a su regreso al *Palau de la Música Catalana*. El 17 de marzo de ese mismo año la *Asociación de Cultura Musical* de Barcelona organizó un concierto exclusivo para socios. Una vez más, la artista dividió el programa en tres partes, interpretando en esta ocasión la *Suite en Mi mayor* de G. F. Handel y las siete *Sonatas* de D. Scarlatti con el clave en la primera sección; la *Sonata en La mayor* de W. A. Mozart con el piano en la segunda y *Los salvajes* de J. Ph. Rameau, *Sor Mónica* de F. Couperin «Le Grand» y la Fantasía cromática y Fuga de J. S. Bach al clave para acabar¹⁴⁴. El evento, se como demuestra en la prensa de la época, fue ampliamente difundido con antelación¹⁴⁵. Un día más tarde a las 19h, la clavecinista ofreció en el *Hotel Ritz* de Madrid –para los socios de «Conferencia Club»– una conferencia-concierto que versaba sobre «la música descriptiva en los siglos XVII y XVIII»¹⁴⁶. Según aparece en los programas de los días 23, 30 y 31 de marzo, la intérprete ejecutó este mismo repertorio del 17 del presente mes en el *Teatro de la Exposición* de Sevilla, en el *Teatro de la Comedia* de Madrid y en el *Gran Casino* de San Sebastián respectivamente, aunque haciendo uso únicamente del clavecín Pleyel¹⁴⁷.

Otro aspecto importante a considerar son las numerosas difusiones en prensa de las reproducciones radiofónicas de las interpretaciones de Landowska que Radio Nacional de Madrid y de Barcelona emitieron desde finales de los años 20 hasta principios de los años 60 del siglo pasado.

Los datos hasta aquí compilados y cotejados dejan ver en primer lugar, que Landowska no solo viajó a España a ofrecer recitales, sino también a compartir su conocimiento en las numerosas conferencias y cursos que impartió. La clavecinista tuvo un gran apoyo por parte de la *Sociedad Filarmónica* y *Asociación de Cultura Musical* de varias ciudades españolas, los cuales sirvieron de punto de conexión para estipular los conciertos.

El segundo punto interesante evidencia que la intérprete ofrecía un repertorio variado que abarcaba desde obras del período barroco hasta el siglo XIX, en el que además de ejecutar a los grandes clásicos de estos períodos, rescató piezas de compositores no tan concurridos. Respecto a los programas, la duración de las obras hizo que la clavecinista dividiese el evento musical en dos o tres partes. En algunas ocasiones sus conciertos se desarrollaban única y enteramente con el clave Pleyel. Sin

¹⁴⁴ Programa de mano. Wanda Landowska (clave y piano). Palau de la Música Catalana (Barcelona). 17-03-1936 (22h). AMF. Fondo Puyana. Caja N° 95. Programa de concierto.

¹⁴⁵ [s.a.]. «Vida de Sociedad. La música» en *La Vanguardia*, 06-03-1936, p. 9; [s.a.]. «Wanda Landowska» en *La Vanguardia*, 11-03-1936, p. 10; [s.a.]. «Asociación de Cultura Musical» en *La Vanguardia*, 12-03-1936, p. 19, 14-03-1936, p. 23 y 17-03-1936 p. 14.

¹⁴⁶ [s.a.]. «Vida de Sociedad. La música» en *La Vanguardia*, 18-03-1936, p. 9 y [s.a.]. «La música descriptiva en los siglos XVII y XVIII» en *La Vanguardia*, 19-03-1936, p. 6.

¹⁴⁷ Programa de mano. Wanda Landowska (clave Pleyel). Palau de la Música Catalana (Barcelona). 17-03-1936. 22h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 95. Programa de concierto.

embargo, a menudo, también empleó el piano en la sección intermedia de las audiciones tripartitas.

El tercero de los aspectos que llama la atención es que generalmente Landowska intervenía en solitario, aunque también compartió cartel con otros grandes intérpretes como Madeleine Greslé y la Orquesta Pau Casals. Finalmente, en lo que respecta a la recepción, se ha de referenciar que los medios de comunicación divulgaron con anticipación su actuación, creando así una gran expectativa. Asimismo, las críticas analizadas dejan ver la gran aceptación y repercusión que tuvo la clavecinista en nuestro país.

La actividad musical en Saint Leu-la-Forêt

Wanda Landowska, que había vivido en las residencias Parísinas localizadas en 12, *rue Lapeyrère* y 24, *Rue Jacob*, buscó un lugar en el que desarrollar su proyecto. Tras visitar varios alojamientos, finalmente se decidió por una casa en Saint-Leu-la-Forêt, una vivienda adquirida en 1925 que estaba situada en plena naturaleza. De forma anexa, la intérprete mandó realizar al diseñador y arquitecto Jean-Charles Moreaux una sala de conciertos donde ofrecer los recitales e impartir sus clases, con el único propósito de compartir su conocimiento con los oyentes allí presentes y el alumnado que pretendía saber más sobre la Música Antigua¹⁴⁸.

Esa sala musical se situaba dentro de un jardín que Landowska diseñó cuidadosamente. Este tenía el espíritu de los clásicos jardines «a la francesa» del siglo XVII con «césped verde, callejones bordeados de álamos esbeltos, abedules blancos, árboles frutales con rosas y begonias». Al final de ese largo sendero, pavimentado de piedra, se ubicaba la sala de conciertos, la cual era muy luminosa por el techo de cristal velado y los ventanales que lo conformaban. Además, era uno de los espacios que más estimaba la intérprete por hallarse su colección instrumental. En una de las entrevistas realizadas a Denise Restout, la secretaria describió cuáles eran los que conformaban esta compilación y además mencionó dónde se localizaban. En uno de los muros se situaba un órgano de 1757 (s. XVIII), en el escenario se hallaba el Pleyel junto con otro clave y dos pianos de cola. El resto de instrumentos se ubicaban a lo largo de las paredes, pudiéndose contemplar clavecines de tallas cinceladas y tapas pintadas (Ruckers 1642), clavicordios, *psalterium*, espinetas, pianofortes, *viola da gamba* y *d'amore*, incluso el piano que perteneció a Chopin y que la artista había adquirido en 1913¹⁴⁹. La disposición de los mismos, alrededor del órgano, también se describe en el libro de Bernard Gavoty que lleva por título el nombre de la maestra polaca¹⁵⁰.

¹⁴⁸ Página web del Auditorio Wanda Landowska. «Sauvegarde de l'auditorium», [s.f.], <https://bit.ly/3a17hcW> [consulta 10-05-2020].

¹⁴⁹ RESTOUT, D. «Mamusia: Vignettes of Wanda Landowska...», pp. 44, 47. Véase también RESTOUT, D. «Pour le quatre-vingtième anniversaire...» p. 5; HUDMAN CASH, A. *Wanda Landowska and the revival...*, p. 162.

¹⁵⁰ GAVOTY, Bernard. *Wanda Landowska*. Portraits de Roger Hauert; texte de Bernard Gavoty, Genève, Geneva, Suiza, Éditions René Kister, cop. 1956, p. 19. AMF Fondo Puyana. Caja N° 95. Revistas.

La sala de música se inauguró el 3 julio de 1927 con un programa que integró cinco obras, de las cuales la primera, la tercera y la quinta se llevó a cabo con la interpretación de Landowska y Alfred Cortot; ejecutando el *Concerto à deux Cembali certati* de J. S. Bach en el inicio, la *Allemande à deux clavecins* y la *Sonata a deux Cembali* en el ecuador del programa y, para cerrar el acto, la *Sonate für zwei Klaviere* de W. A. Mozart. El resto de piezas musicales fueron desarrolladas en solitario por la maestra polaca con el Pleyel, interpretando en segundo lugar los *Preludios y Fugas Do mayor, Fa menor y Do sostenido mayor* de *El clave bien temperado* de J. S. Bach y en cuarto lugar *Les fastes de la Grande et Ancienne Ménestrandise* y *Les Vergets fleuris-Dans le goût de Cornemuse* de F. Couperin «Le Grand», *Les Cascades* de Fr. Dandrieu, *La Follette* de J.P.Rameau y *La Volte et Ronde* de J. C. de Chambonnières, como se puede verificar en el programa del concierto inicial¹⁵¹:

Obras	Intérpretes
1. Concerto à deux Cembali certati. <i>Allegro-Adagio-Allegro</i> J. S. Bach	Alfred Cortot y Wanda Landowska
2. Das wohltemperirte Clavier oder Praeludia und Fugen. <i>Do majeur- Fa mineur- Do dièze majeur</i> . J. S. Bach	Wanda Landowska
3. Allemande à deux clavecins. F. Couperin le Grand Sonata a deux Cembali. B. Pasquini	Alfred Cortot y Wanda Landowska
4. Les fastes de la Grande et Ancienne Ménestrandise. F. Couperin le Grand Les Vergets fleuris- Dans le goût de Cornemuse. F. Couperin le Grand Les Cascades. Fr. Dandrieu La Follette. J. P. Rameau Volte et Ronde. J.C.de Chambonnières	Wanda Landowska
5. Sonate für zwei Klaviere. <i>Allegro con spirito-Andante-Allegro molto</i> . W. A. Mozart	Alfred Cortot y Wanda Landowska

Tabla 3. Programa de mano de Wanda Landowska y Alfred Cortot. Recital en Saint-Leu-la-Forêt. 03-07-1927. BNF. Fondo Montpensier. 4. École Wanda Landowska.

Los programas de concierto consultados en el Fondo Montpensier (BNF) y el Legado Puyana (AMF) sobre las décadas de los años 20-30, demuestran que los recitales se desarrollaron en Saint-Leu-la-Forêt, produciéndose habitualmente a las 15h entre los meses de julio en 1927, junio-julio desde 1928-1931 o adelantándose un mes durante desde 1932-1938.

Los datos cotejados manifiestan que Landowska no solo intervino en solitario, sino que también colaboró con distintos músicos como Alfred Cortot –tal y como se constata en el programa anterior–, con el alumnado de su escuela –que al menos

¹⁵¹ Programa de mano. Wanda Landowska (clave) y Alfred Cortot (clave). Saint-Leu-la-Forêt (Francia). 03-07-1927. 15h15. BNF. Fondo Montpensier. 4. École Wanda Landowska.

participó en cuatro recitales¹⁵²—, con el flautista Emile Puyans y con Francis Mondain, que tocaba el *oboe d'amor*¹⁵³.

El repertorio que Landowska dio a conocer en dichos conciertos, los cuales venían referenciados como *históricos* en la portada, albergaba la música de los siglos XVI-XIX. Generalmente la clavecinista dividió el programa en dos secciones, aunque de forma puntual y probablemente debido a la duración de las obras, también las desarrolló en tres. Su interés por recuperar las partituras que habían quedado en el olvido junto a otras piezas inéditas —cuyo mayor volumen se encuentran en los compositores franceses—, se evidencia en su vasta labor de recopilación musical desarrollada en varias bibliotecas con el único propósito de sacarlas a la luz en sus recitales. Entre los compositores más recurrentes se encuentran J. S. Bach, F. J. Haydn, W. A. Mozart, W. Byrd, J. Bull, J. P. Rameau, F. Couperin «Le grand» y D. Scarlatti. Entre el resto de músicos y obras que conformaban su programa se localizan:

- **Alemania:** Deux Voltes du Roy de de M. PRAETORIUS (1571-1621); *O Jesu Dulcissime* de F. TUNDER (1614-1667), *Sarabande, Plainte faite à Londres pour passer la mélancolie, laquelle se joue lentement avec discrétion* de J. J. FROBERGER (1616-1667), *Capriccio KuKu* de J. KASPAR KERL (1627-1693), *Cantate «Herr, nun laesst du deinen Diener»* de D. BUXTEHUDE (1637-1707), *Sonate en La mineur «Hortus Musicus»* de J. A. REINCKEN (1643-1722), *Les Vêpres, Deux Magnificats* de J. PACHELBEL (1653-1706), *Passacaglia* de J. K. FERDINAND FISCHER (1656-1746), *Combat entre David et Goliath* de J. KUNHAU (1660-1722), *Praeludium* de G. BÖHN (1661-1733), *Bourrée et Mazur* de G. P. TELEMANN (1681-1767), *Suite Fa majeur, Suite en Mi majeur, Suite en Fa Majeur, Suite en Sol mineur, Suite en Sol majeur, Sonata a tre, Wehklage nicht (Belsazar), Son contenta (Radamist), Volo pronto (Agrippina)* de G. F. HAENDEL (1685-1759), *Preludes et Fugues, Air du Postillon et fugue, Fantaisie chromatique et fugue, Concerto en Do mineur, Concerto Do majeur, Concerto italien, Ja Tausendmal Tausend (Cantate 43), Ich will an den Himmel denken (Cantate 166), Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust (Cantate 170), Dreher (Cantate Mer hahn en neue Oberkeet), Triple concert Ré mineur, Walzer (allegro du concerto en Ré majeur), Audition intégrale de l'aira mit 30 Veraenderungen, dite variations Goldberg, Fantaisie Chromatique et fugue, Cappricio sur le départ de son frère bien-aimé, Fantaisie en do mineur pour claviers croisés, Concerto Dans le Gout Italien, Fragment d'une suite en Fa mineur, Partita en Si bémol majeur, Suite Anglaise, Prélambules et Préludes, Partita en do mineur, Suite française en Mi mineur, Suite Anglaise en la mineur, Concerto dans le gout italien (redemandé), Ouverture a la Française, Toccata en Ré Majeur, Partita en si bémol majeur, Das Wohltemperirte klavier, Fantaisie Chromatique et Fugue de J. S. BACH (1685-1750), Polonaise de W. F. BACH (1710-1784), *Finale du Concerto en**

¹⁵² Programas de mano. Wanda Landowska (clave/directora) y el alumnado de su escuela. Saint-Leu-la-Forêt (Francia). 22-06-1930, 29-06-1930, 06-07-1930 (s.h.) y 11-06-1933 (15h). BNF. Fondo Montpensier. 4. École Wanda Landowska.

¹⁵³ Programas de mano. Wanda Landowska (clave), Emile Puyans (flauta) y Francis Mondain (oboe d'amour). 21-06-1933. 15h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 95. Programas y BNF. Fondo Montpensier. 4. École Wanda Landowska.

Sol mineur de P. E. BACH (1714-1788), *Gigue en Sol Majeur*, *Sonate en Ré*, *Sonate en Ré majeur*, *Sonates Sol majeur*, *Sonate en Mi mineur*, *Sonate Mi bémol majeur*, *Ballo Tedesco* (inédicta) de J. HAYDN (1732-1809); *Andante Amorofo* de J. C. BACH (1735-1782), *Sonate Do majeur* de F. J. HAYDN (1732-1809), *Phantasie Ré mienur*, *Sonate für zwei Klaviere*, *Sonate La majeur*, *Sonate Ré majeur*, *Sonate en Ré majeur*, *Sonate en Fa majeur*, *Sonate en La mineur*, *Sonate en Sol Majeur*, *Sonate en Mi bémol majeur* (k. 282), *Sonate en Sol Majeur* (k. 283), *Sonate en La mineur* (k. 310), *Sonate en Ré majeur* (K.311), *Sonate en La majeur* (K.331), *Sonate en Fa majeur* (k.332), *Sonate en Si bémol majeur* (k. 333), *Rondó en Ré majeur* (k. 485), *Rondo en La mineur* (k. 511), *Menuets* (k. 568) (inédicta), *Sonate en Ré majeur dite La chasse* (k. 576), *Rondó en La mineur*, *Gigue*, *Rondó la mineur*, *Adagio Rondó Ré majeur*, *Chaine de laendler et de Valses : Ländlerische Tänze Fantaisie en Do mineur*, *Fantaisie en Ré mienur*, de W. A. MOZART (1756-1791), *Invitation à la danse (d'après l'original)* de C. M. V. WEBER (1786-1826); *Danses Styriennes* de J. F. K. LANNER (1801-1843).

- **Inglaterra:** *Au Village : Les Cloches*, *La volta*, *The marche before the battell*, *Wolsys Wilde*, *The Bells*, *The Trumpetts*, *The Irish Marche*, *The bagpipe and the drone* de W. BYRD (1543-1623), *Pawles Wharfe* de G. FARNABY (1560-1600), *Robin* de J. MUNDAY (1560-1630); *Volta* de T. MORLEY (1558-1603); *La Chasse du Roy*, *The Duke of Brunswick's Alman*, *Les Buffons*, *The king's Hunt The Duchesse of Brunswick's Toye* de J. BULL (1562-1628), *The old spagnolette* de G. FARNABY (1563-1640); *A Groud in Gamut* de H. PURCELL (1659-1695) *Passionnate Pavane Lacrimea* de J. DOWLAND (1563-1626); *Primerose*, *Fall of the Leafe* de M. PEERSON (1571-1573).
- **Francia:** *Branle simple*, *Branle gay et Branle de Montirandé* de A. FRANCISQUE (1570-1605), *L'immortelle* (inédicta), *Courante Les Larmes* (inédicta) de E. GAUTHIER-LE VIEUX (1575-1651), *Allemande* (inédicta) de GASPAR LE ROUX (1660-1701), *Volte et Ronde*, *Chaconne*, *Rondeau*, *Sarabande-Courante*, *Le moutier allemande* de J. C. de CHAMBONNIÈRES (1601-1672), *A travers les Champs. Gavottes : Où estes vous allés- Le beau berger Tirsis- La bergère Annette : Vaudeville* (inédicta) de H. D'ANGLEBERT (1629-1691), *Prelude* de N. LE BEGUE (1631-1702), *Gavotte* (inédicta) de C. DIEUPART (1667-1740), *La Ténébreuse (V Ordre)*, *La bandoline (V ordre)*, *Les ondes (V ordre)*, *Les Bacchanales*, *La Favorite Chaconne a deux tems*, *Les Sylvains*, *Les Tambourins*, *Les Baricades Misterieuses*, *Allemande à deux clavecins*, *Les Fastes de la Grande et Ancienne Ménestrandise*, *Les Vergers fleuris-Dans le goût de Cornemuse*, *Dans la Forêt : Les sylvains*, *A travers les Champs : Les Bergeries*, *Le Moucheron*, *Pantomime*, *Les Calotins et les Calotines*, *La Favorite chaconne*, *Les Bergeries*, *L'Attendrissante douloureusement sœur Monique*, *Les Viéleux et les Gueux*, *Les Jongleurs : Sauteurs et Saltimbanques avec les ours et les singes*, *Le Dodo ou l'Amour au Berceau*, *Les Ondes*, *Le Rossignol en Amour*, *Sœur Monique Rondeau*, *Les Calotins et les Calotines ou la Pièce à Trétous*, *Passacaille (2° livre, VIIIe Ordre, 1717)*, *XXVIIe Ordre (4° Livre, 1730)*, *VIe Ordre (2° livre, 1717)*, *XIIIe Ordre (3e livre, 1722)*, *XVe Ordre*, *VIe Ordre*, *Passacaille* de F. COUPERIN «Le grand» (1668-1733), *Dialogue* de N. DE GRIGNY (1672-1703), *Les Cascades* de J. F. DANDRIEU (1682-1738), *La Poule*, *La Dauphine*, *Les tricotets*, *Rondeau*, *La Follette*, *Le Rappel des Oiseaux*, *Gavotte et doubles*, *La Joyeuse*, *Menuets I et II*, *Les Sauvages*, *Sarabande*, *Gavotte en Doubles*, *La*

Favorite, Chaconne à deux tems, Suite en Mi mineur, Suite en La mineur, La triomphante, Gavotte et doubles, Suite en Sol mineur de J. P. RAMEAU (1683-1764), *Double du Moutier, La cacquetteuses, Chaconne* de A. LOUIS COUPERIN (1727-1789), *Mazurka Si mineur, Mazurka Fa mineur, Mazurka Do majeur Mazurka La mineur, La Bandoline, Mazur (d'après les motifs populaires des environs de Lublin), Valses* de F. CHOPIN (1810-1849) y varias piezas de autores anónimos: *Muscain, Chaine des Danses, The king's Morisco(s. XVII), Allemande, Nightingale - Le Rossignol* (del libro de E. Rogers), *Volta Polonica et Wyrwany*.

- **Italia:** *Sonata a due Cembali* de B. PASQUINI (1637-1710), *Trio en La majeur* (inérita) de A. LOTTI (1667-1740), *Sonate Fa majeur* de M. CLEMENTI (1752-1832), *Sonates, Récit, La Fougueuse, Amusements, Jota, Bucoliques, La Martiate, Cloches, Guitares et castagnettes, Carmencita, Aranjuez, Pastorale, Cascades non presto ma a tempo di Ballo, Chasse, Flammes, La Bondissante, L'etincelante, Barcarole, La Médiatative, Les Adieux* de D. SCARLATTI (1685-1757). *Concerto* de A. VIVALDI (1678-1741) transcrito al clavecin por J. S. BACH, *Concerto* de B. MARCELO (1686-1739) transcrito al clavecin por J. S. BACH.
- **Polonia:** *Concerto* de ST. SYLW. SZARYNSKI (?), *Chaine d'anciennes danses polonaises:Praeludium* de J. PODBIELSKI (?), *Dobry Taniec Polski* de K. LAEFFELHOLTZ (?), *Chorea Polonica* de D. CATO (1560-1565); *Sonate* de MIELCZEWSKI (1600-1681), *Polonaises* de M. C. OGINSKY (1765-1833), *Rondó Allegro et Scherzando* (1780, inédita) de C. W. PODBIELSKI (?), *Concerts instrumentaux* de A. ARZEBSKI (1590-1648), *Chants populaires polonais: Podolanka (La Podolienne), Oj Chmielu chmielu (Oh, houblon, houblon!), Wedrowali Krawczycy (les peits tailleurs cheminaient...), Mazur* (transcrita para cuerdas, flauta, oboe, corno inglés, fagot y clave por Wanda Landowska).
- **Austria:** *Valses nobles. Valses sentimentales* de F. SCHUBERT (1797-1828).

Los instrumentos que la intérprete utilizó para ejecutar estas obras los especificó en cada uno de programas de concierto. Entre estos se encontraba un clavicordio alemán del siglo XVII, un pianoforte Norquist de 1790, así como un piano y un clave Pleyel.

Para un encuentro tan especial entre músicos, escritores, pintores, escultores y amantes de la música en general¹⁵⁴, alejadas del bullicio de la gran ciudad y de las salas convencionales, Landowska ultimó cada detalle en la realización de las notas al programa, la publicidad del evento musical o el envío de las invitaciones al público. Estas últimas requerían confirmación de asistencia al concierto y para su elaboración, la intérprete contó con ayuda de su madre y de las dos hermanas de Schunicke, quienes también se encargaron tanto de la organización y la gestión económica de los conciertos como de los asuntos domésticos¹⁵⁵. En una de las entrevistas, Restout comentaba que el auditorio se llenaba de sillas reunidas en el centro sobre una gran alfombra turca¹⁵⁶.

¹⁵⁴ Véase SEMPÉ, Skip. Programa. *Manuel de Falla y Wanda Landowska: encrucijadas de un teclado*. París, 2010, pp. 9-10. AMF. Fondo Puyana Caja N° 95. Sobre varios Wanda Landowska.

¹⁵⁵ HUDMAN CASH, A. *Wanda Landowska and the revival ...*, p. 167.

¹⁵⁶ RESTOUT, D. «Mamusia: Vignettes of Wanda Landowska...», p. 47.

La clavecinista no dejaba nada al azar, puesto que eligió cuidadosamente el atuendo que llevaría puesto para cada ocasión, ya que formaba parte de la actuación. Es sabido que Landowska solía vestir con distintos trajes confeccionados por la señora Zélia Bocquereau, quien estuvo a su servicio como costurera durante más de diez años en el taller que situó en la segunda planta de la vivienda en Saint-Leu, debido a que la intérprete no le gustaba los vestidos de las tiendas de la época¹⁵⁷. Muestra de las reuniones que allí acontecieron se puede observar en las numerosas fotografías – conocidas e inéditas– de esta etapa de Landowska en Saint-Leu, que permanecen recogidas en las distintas carpetas de la Caja N° 95 del Fondo Puyana y en *Gallica intra Muros* de la BNF.

La asistencia a los eventos musicales realizados por Landowska tenían un coste de 50F por recital y de 130F por los abonos de 3 o 4 conciertos. Estos se podían comprar dirigiéndose a la secretaria de Landowska en la calle 88, *Rue de Pontoise*, St. Leu-la-Forêt. Como su comienzo estaba fijado a las 15h30, se aconsejaba salir desde la *Gare du Nord* de París a las 14h¹⁵⁸.

Los datos consultados hasta la fecha demuestran cómo a partir de la inauguración de *L'école de musique ancienne* y el auditorio en Saint-Leu-la-Forêt el 3 de julio de 1927, Landowska redujo de forma considerable el número de conciertos ofrecidos en el exterior y comenzó –junto a las clases– a desarrollarlos en su templo. Una iniciativa que la liberó de los pesados viajes que esta realizaba cuando estaba muy cerca de cumplir los sesenta años. Sin embargo, de forma puntual, hizo varias visitas a Francia, Bélgica, Noruega, Alemania, España, Inglaterra, Hungría e Italia. Resulta revelador que Puyana, con el fin de perpetuar el legado de su maestra y transmitir su conocimiento, pretendió crear un centro de interpretación y estudio del Clave en un convento trinitario de Ronda (Málaga). Sin duda constituiría un lugar que le serviría de anclaje para desarrollar su carrera clavecinística y pedagógica (Véase el apartado 5.3.).

Landowska durante las giras europeas y los recitales en Saint-Leu no precisó de ningún representante, dado que ella misma junto con sus asistentas se encargaron de la preparación y divulgación de cada actividad musical que planteaba, de esa manera todas las cuestiones musicales y económicas quedaban centralizadas y supervisadas por la artista. Sin embargo, se han de destacar dos programas de mano en este emblemático lugar donde se evidencia, por un lado, que Landowska recibió el mecenazgo de S.E.M de Sr. Chlapowski y Sra. Chlapowska¹⁵⁹. Por otro, se constata que, tras su exilio forzoso a América, la intérprete –con el propósito de abrirse camino en este nuevo continente–

¹⁵⁷ MARTY, Daniel. «Interview de Zelia Bocquereau». *Cahiers Wanda Landowska*, 10 y 11 (1993), pp. 18-19. AMF Fondo Puyana. Caja N° 95. Cahier Wanda Landowska.

¹⁵⁸ Véanse los programas de mano de Wanda Landowska de la temporada de concierto 1928. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 95. Sobre con programas.

¹⁵⁹ Programa de mano. Wanda Landowska (clave Pleyel). Saint-Leu-la-Forêt. 11-06-1933. 15h. Notas al programa por Landowska. Realizado bajo el mecenazgo de S. E. M. de Chlapowskiki, Madame Chlapowska y la presidencia de M. A. de Monzie. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 95. Programa de concierto.

contactó con *Hurok Attractions*, quien le patrocinó el recital del 3 de marzo de 1943 en el *Carnegie Hall*¹⁶⁰. Igualmente habló con David Libidins (1899-1958), quien le concertó la audición del 14 de abril de 1952 en el *Town Hall* de Nueva York¹⁶¹. Estos últimos datos son de gran trascendencia, ya que Puyana también precisó de los servicios de esta agencia y del productor teatral para concertar distintos proyectos profesionales (Véase el apartado 3.1.).

A modo de resumen, se muestra una tabla con los datos compilados hasta el momento en las instituciones ya referenciadas, donde se expone la actividad musical de Landowska desarrollada en España y en Saint-Leu a través de los programas de conciertos y cursos ofertados entre los años 1911 y 1952:

Año	Programas de concierto y cursos de formación de Wanda Landowska	Signatura
1911	Programa de concierto. Wanda Landowska (clave Pleyel y Piano Ortiz & Cussó) 29-01-1911 (20h30) y 30-01-1911 (20h30).	C.24. Incluido en N° R.475 (p. 1) Fondo Puyana
s.f.	Programa de concierto. Wanda Landowska (s.d) y la Orquesta Sinfónica de París. [S.l.]. [s.f.].	C.95 Programa de concierto
1920	Programa de concierto. Wanda Landowska (clave Pleyel y piano Érard). Palau de la Música Catalana. (Barcelona). 11-01-1920. 19h. Programa de concierto. Wanda Landowska (clave Pleyel y piano Érard). Palau de la Música Catalana. (Barcelona). 13-01-1920. 19h.	
1921	Cursos de Música Antigua. (Barcelona) Los días 5-7-8-11-12 y 15-06-1921 (19h30).	C.95. Programa de concierto / BNF. Fondo Montpensier 4. École Wanda Landowska/ Montpensier 5.9
	Programa de concierto. Wanda Landowska (¿clave?). Palau de la Música Catalana (Barcelona). 09-11-1921. s.h.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (clave), Blai Net (piano) y Pablo Casals (violonchelo). Palau de la Música Catalana (Barcelona). 10-11-1921. s.h.	
1922	Programa de concierto. Wanda Landowska (clave Pleyel). Hotel Alhambra Palace (Granada). 25-11-1922. 16h. Notas al programa por Landowska.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (¿clave?). 02-11-1922. Instituto Francés (Barcelona). s.h.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (¿clave?). 03-12-1922. Instituto Francés (Madrid). s.h.	
1926	Cursos de Formación en Saint-Leu-la-Forêt. 25-06-1926 al 01-10-1926. 15h. Lecciones de una hora 50\$, un curso de 10 sesiones 300\$.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (clave). Teatro Principal (Valencia). 16-11-1926. 18h.	
1927	Programa de concierto. Wanda Landowska (clave y piano Pleyel). Saint-Leu-la-Forêt. 03-07-1927. 15h15.	
	Cursos de Formación en Saint-Leu-la-Forêt. 27-05-1927 al 19-08-1927. Lecciones privadas: 1 sesión 400 francos, 3 sesiones 1000 francos. Clases: curso de 5 sesiones para miembros activos 500 francos y para oyentes 150 francos. Lecciones particulares: miembros activos 100 francos y oyentes 30 francos.	

¹⁶⁰ Programa de mano. Wanda Landowska (clave), Denise Restout (clave) Rene le Roy (flauta), Joseph Fuchs (violín), Orquesta de Cámara, Herman Adler (director). Carnegie Hall (Nueva York). 03-03-1943. 20h40. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 95. Programa de concierto.

¹⁶¹ Programa de mano. Wanda Landowska (clave Pleyel). Town Hall (Nueva York). 14-04-1952. 20h40. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 95. Cahier Wanda Landowska.

1928	Programa de concierto. Wanda Landowska (clave Pleyel). Saint-Leu-la-Forêt. 24-06-1928. 15h30. Notas al programa por Landowska. Un concierto 50 francos, abono de tres 130 francos.	C.95. Programa de concierto / BNF. Fondo Montpensier 4. École Wanda Landowska/ Montpensier 5.9
	Programa de concierto. Wanda Landowska (clave Pleyel y pianoforte Norquist de 1790). Saint-Leu-la-Forêt. 27-06-1928. 15h30. Notas al programa por Landowska. Un concierto 50 francos, abono de tres 130 francos.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (clavicordio alemán s. XVII, pianoforte y clave Pleyel). Saint-Leu-la-Forêt. 01-07-1928. 15h30. Un concierto 50 francos, abono de tres 130 francos.	
1930	Programa de concierto. Wanda Landowska, Isabelle Nef y Rugero Gerlin (clave), Steuart Wilson (tenor), Blanche Honegger y Emil Linser (violín), Silvia Spencer (oboe). Saint-Leu-la-Forêt. 22-06-1930. s.h..	
	Programa de concierto. Wanda Landowska, Isabelle Nef y Rugero Gerlin (clave), Blanche Honegger (violín), Silvia Spencer (oboe), Edith Niemeyer (contralto). Saint-Leu-la-Forêt. 29-06-1930. s.h..	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (clave), Edith Niemeyer (contralto), Blanche Honegger y Emil Linser (violín), Silvia Spencer (oboe d'amour). Saint-Leu-la-Forêt. 06-07-1930. s.h..	
1931	Programa de concierto. Wanda Landowska (¿clave Pleyel?). Saint-Leu-la-Forêt. 22-06-1931. 15h30.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (¿clave Pleyel?). Saint-Leu-la-Forêt. 28-06-1931. 15h30.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (¿clave Pleyel?). Saint-Leu-la-Forêt. 05-07-1931. 15h30.	
	Cursos de Formación en Saint-Leu-la-Forêt. Todos los sábados de julio, agosto y septiembre. 15h. 1 tickets 15francos y 5 tickets 50 francos.	
1932	Programa de concierto. Wanda Landowska (clave Pleyel). Saint-Leu-la-Forêt. 22-05-1932. 15h. Notas al programa por Landowska.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (clave Pleyel). Saint-Leu-la-Forêt. 29-05-1932. 15h. Notas al programa por Landowska.	
	Cursos de Formación en Saint-Leu-la-Forêt. 04-06-1932 al 10-09-1932. 15h. 1 tickets 15francos y 5 tickets 50 francos.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (clave y piano). Gran Casino (San Sebastián). 09-11-1932. 19h.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (clave y piano). Palau de la Música Catalana (Barcelona). 11-11-1932. 22h.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (clave y piano). Teatro de la Comedia (Madrid). 14-11-1932 (18h30) y 18-11-1932 (18h30).	
1933	Programa de concierto. Wanda Landowska (clave Pleyel y clavicordio). Saint-Leu-la-Forêt. 07-05-1933. 15h. Notas al programa por Landowska.	C.95. Programa de concierto
	Programa de concierto. Wanda Landowska (clave Pleyel). Saint-Leu-la-Forêt. 14-05-1933. 15h. Notas al programa por Landowska.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (clave Pleyel) Emilio Puyans (flauta) y Francis Mondain (oboe <i>d'amore</i>). Saint-Leu-la-Forêt. 21-05-1933. 15h. Notas al programa por Landowska.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (clave Pleyel). Saint-Leu-la-Forêt. 25-05-1933. 15h. Notas al programa por Landowska.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (clave Pleyel). Saint-Leu-la-Forêt. 28-05-1933. 15h. Notas al programa por Landowska.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (clave Pleyel). Saint-Leu-la-Forêt. 04-06-1933. 15h. Notas al programa por Landowska.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (clave Pleyel). Saint-Leu-la-Forêt. 11-06-1933. 15h. Notas al programa por Landowska. Realizado bajo el patrocinio de S.E.M. de Chlapowski, Mdame de Chlapowska y la presidencia de M.A. de Monzie.	

	Programa de concierto. Wanda Landowska (piano). Saint-Leu-la-Forêt. 18-06-1933. 15h. Notas al programa por Landowska.	
	Cursos de Formación en Saint-Leu-la-Forêt. 24-06-1933 al 09-09-1933. 15h.	
1934	Programa de concierto. Wanda Landowska (clave). Saint-Leu-la-Forêt. 05-05-1934. 15h. Notas al programa por Landowska. Una audición 15francos, un carnet con 5 tickets 50 francos.	C.95. Programa de concierto / BNF. Fondo Montpensier 4. École Wanda Landowska
	Programa de concierto. Wanda Landowska (clave). Saint-Leu-la-Forêt. 06-05-1934. 15h. Notas al programa por Landowska.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (¿clave?). Saint-Leu-la-Forêt. 08-05-1934. 15h.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (clave). Saint-Leu-la-Forêt. 10-05-1934. 15h. Notas al programa por Landowska.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (clave). Saint-Leu-la-Forêt. 13-05-1934. 15h. Notas al programa por Landowska.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (clave). Saint-Leu-la-Forêt. 20-05-1934. 15h. Notas al programa por Landowska.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (clave). Saint-Leu-la-Forêt. 22-05-1934. 15h.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (¿clave?). Saint-Leu-la-Forêt. 26-05-1934. 15h.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (¿clave?). Saint-Leu-la-Forêt. 27-05-1934. 15h. Notas al programa por Landowska.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (clave). Saint-Leu-la-Forêt. 29-05-1934. 15h.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (¿clave?). Saint-Leu-la-Forêt. 30-05-1934. 15h.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (¿clave?). Saint-Leu-la-Forêt. 02-06-1934. 15h.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (clave). Saint-Leu-la-Forêt. 03-06-1934. 15h. Notas al programa por Landowska.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (¿clave?). Saint-Leu-la-Forêt. 09-06-1934. 15h.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (clave). Saint-Leu-la-Forêt. 10-06-1934. 15h. Notas al programa por Landowska.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (¿clave?). Saint-Leu-la-Forêt. 16-06-1934. 15h.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (clave). Saint-Leu-la-Forêt. 17-06-1934. 15h.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (¿clave?). Saint-Leu-la-Forêt. 23-06-1934. 15h.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (clave). Saint-Leu-la-Forêt. 24-06-1934. 15h.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (¿clave?). Saint-Leu-la-Forêt. 30-06-1934. 15h.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (piano). Saint-Leu-la-Forêt. 01-07-1934. 15h.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (¿clave?). Saint-Leu-la-Forêt. 07-07-1934. 15h.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (clave y piano). Saint-Leu-la-Forêt. 08-07-1934. 15h.	
Programa de concierto. Wanda Landowska (¿clave?). Saint-Leu-la-Forêt. 14-07-1934. 15h.		
Programa de concierto. Wanda Landowska (clave). Saint-Leu-la-Forêt. 15-07-1934. 15h.		
Notas al programa. Wanda Landowska. Saint-Leu-la-Forêt. 1934. <i>La Musique au temps de Shakespeare</i> .	C.168. Programas de concierto.	

	Cursos de Formación en Saint-Leu-la-Forêt. 22-07-1934 al 09-09-1934 15h. Curso de Inauguración: Homenaje a Rameau.	
1935	Programa de concierto. Wanda Landowska (clave). Saint-Leu-la-Forêt. 05-05-1935. 15h. Notas al programa por Landowska.	C.95. Programa de concierto / BNF. Fondo Montpensier 4. École Wanda Landowska
	Programa de concierto. Wanda Landowska (¿clave?). Saint-Leu-la-Forêt. 07-05-1935. 15h.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (clave). Saint-Leu-la-Forêt. 12-05-1935. 15h. Notas al programa por Landowska.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (¿clave?). Saint-Leu-la-Forêt. 14-05-1935. 15h.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (clave). Saint-Leu-la-Forêt. 19-05-1935. (15h). Notas al programa por Landowska.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (¿clave?). Saint-Leu-la-Forêt. 21-05-1935. 15h.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (¿clave?). Saint-Leu-la-Forêt. 25-05-1935. 15h.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (clave). Saint-Leu-la-Forêt. 26-05-1935. 15h.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (¿clave?). Saint-Leu-la-Forêt. 28-05-1935. 15h.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (clave). Saint-Leu-la-Forêt. 30-05-1935. 15h. Notas al programa por Landowska. <i>La musique au temps de Shakespeare.</i>	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (piano). Saint-Leu-la-Forêt. 02-06-1935. 15h. Notas al programa por Landowska.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (¿clave?). Saint-Leu-la-Forêt. 04-06-1935. 15h.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (clave). Saint-Leu-la-Forêt. 09-06-1935. 15h. Notas al programa por Landowska.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (¿clave?). Saint-Leu-la-Forêt. 11-06-1935. 15h.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (clave). Saint-Leu-la-Forêt. 16-06-1935. 15h. Notas al programa por Landowska.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (¿clave?). Saint-Leu-la-Forêt. 18-06-1935. 15h.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (clave). Saint-Leu-la-Forêt. 23-06-1935. 15h. Notas al programa por Landowska.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (clave). Saint-Leu-la-Forêt. 30-06-1935. 15h.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (clave). Saint-Leu-la-Forêt. 07-07-1935. 15h. Notas al programa por Landowska. <i>La musique au temps de Shakespeare.</i>	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (piano). Saint-Leu-la-Forêt. 14-07-1935. 15h. Notas al programa por Landowska.	
Cursos de Formación en Saint-Leu-la-Forêt. 21-07-1935 al 28-07-1935 y 04-08-1935 al 11-08-1935 (15h). 1 tickets 15francos y 4 tickets 50 francos.		
Programa de concierto. Wanda Landowska (clave Pleyel). Palau de la Música Catalana (Barcelona). 17-03-1936. 15h. Notas al programa por Landowska.		
Programa de concierto. Wanda Landowska (¿clave?). Saint-Leu-la-Forêt. 06-05-1936. 15h.		
Programa de concierto. Wanda Landowska (¿clave?). Saint-Leu-la-Forêt. 09-05-1936. 15h.		
Programa de concierto. Wanda Landowska (clave). Saint-Leu-la-Forêt. 10-05-1936. 15h. Notas al programa por Landowska.		
Programa de concierto. Wanda Landowska (¿clave?). Saint-Leu-la-Forêt. 16-05-1936. 15h.		
Programa de concierto. Wanda Landowska (clave). Saint-Leu-la-Forêt.		

1936	17-05-1936. 15h. Notas al programa por Landowska.	C.95. Programa de concierto / BNF. Fondo Montpensier 4. École Wanda Landowska
	Programa de concierto. Wanda Landowska (clave). Saint-Leu-la-Forêt.	
	21-05-1936. 15h. Notas al programa por Landowska.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (¿clave?). Saint-Leu-la-Forêt.	
	23-05-1936. 15h.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (piano y clave). Saint-Leu-la-Forêt.	
	24-05-1936. 15h. Notas al programa por Landowska.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (¿clave?). Saint-Leu-la-Forêt.	
	30-05-1936. 15h.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (clave). Saint-Leu-la-Forêt.	
	31-05-1936. 15h. Notas al programa por Landowska. Presenta anotaciones manuscritas.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (clave). Saint-Leu-la-Forêt.	
	01-06-1936. 15h. Notas al programa por Landowska. Presenta anotaciones manuscritas.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (¿clave?). Saint-Leu-la-Forêt.	
	06-06-1936. 15h.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (clave). Saint-Leu-la-Forêt.	
	07-06-1936. 15h. Notas al programa por Landowska.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (¿clave?). Saint-Leu-la-Forêt.	
	13-06-1936. 15h.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (clave). Saint-Leu-la-Forêt.	
14-06-1936. 15h. Notas al programa por Landowska.		
Programa de concierto. Wanda Landowska (¿clave?). Saint-Leu-la-Forêt.		
20-06-1936. 15h.		
Programa de concierto. Wanda Landowska (clave). Saint-Leu-la-Forêt.		
21-06-1936. 15h. Notas al programa por Landowska.		
Programa de concierto. Wanda Landowska (¿clave?). Saint-Leu-la-Forêt.		
27-06-1936. 15h.		
Programa de concierto. Wanda Landowska (piano y clave). Saint-Leu-la-Forêt.		
28-06-1936. 15h.		
Programa de concierto. Wanda Landowska (¿clave?). Saint-Leu-la-Forêt.		
04-07-1936. (15h).		
Programa de concierto. Wanda Landowska (clave y clavicordio). Saint-Leu-la-Forêt.		
05-07-1936. 15h.		
Programa de concierto. Wanda Landowska (¿clave?). Saint-Leu-la-Forêt.		
11-07-1936. 15h.		
Programa de concierto. Wanda Landowska (clave y clavicordio). Saint-Leu-la-Forêt.		
12-07-1936. 15h.		
Cursos de Formación en Saint-Leu-la-Forêt. 19-07-1936 al 26-07-1936 y del 02-08-1936 al 09-08-1936. 15h. Oyentes 15 francos y un carnet de 4 tickets 50 francos.		
Programa de concierto. Wanda Landowska (¿clave?). Saint-Leu-la-Forêt.		
05-05-1937. 15h.		
Programa de concierto. Wanda Landowska (clave). Saint-Leu-la-Forêt.		
06-05-1937. 15h. Notas al programa por Landowska.		
Programa de concierto. Wanda Landowska (piano). Saint-Leu-la-Forêt.		
09-05-1937. 15h. Notas al programa por Landowska.		
Programa de concierto. Wanda Landowska (clave). Saint-Leu-la-Forêt.		
16-05-1937. 15h. Notas al programa por Landowska.		
Programa de concierto. Wanda Landowska (¿clave?). Saint-Leu-la-Forêt.		
12-05-1937. 15h.		
Programa de concierto. Wanda Landowska (¿clave?). Saint-Leu-la-Forêt.		
16-05-1937. 15h.		
Programa de concierto. Wanda Landowska (piano). Saint-Leu-la-Forêt.		
17-05-1937. 15h. Notas al programa por Landowska.		
Programa de concierto. Wanda Landowska (¿clave?). Saint-Leu-la-Forêt.		
19-05-1937. 15h.		
Programa de concierto. Wanda Landowska (clave). Saint-Leu-la-Forêt.		

1937	23-05-1937. 15h. Notas al programa por Landowska.	95. Programa de concierto / BNF. Fondo Montpensier 4. École Wanda Landowska
	Programa de concierto. Wanda Landowska (¿clave?). Saint-Leu-la-Forêt. 26-05-1937. 15h.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (clave). Saint-Leu-la-Forêt. 30-05-1937. 15h.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (¿clave?). Saint-Leu-la-Forêt. 02-06-1937. 15h.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (clave). Saint-Leu-la-Forêt. 06-06-1937. 15h.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (¿clave?). Saint-Leu-la-Forêt. 09-06-1937. 15h.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (¿clave?). Saint-Leu-la-Forêt. 12-06-1937. 15h.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (piano). Saint-Leu-la-Forêt. 13-06-1937. 15h.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (¿clave?). Saint-Leu-la-Forêt. 16-06-1937. 15h.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (clave). Saint-Leu-la-Forêt. 20-06-1937. 15h.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (¿clave?). Saint-Leu-la-Forêt. 23-06-1937. 15h.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (piano). Saint-Leu-la-Forêt. 27-06-1937. 15h.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (¿clave?). Saint-Leu-la-Forêt. 30-06-1937. 15h.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (clave). Saint-Leu-la-Forêt. 04-07-1937. 15h.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (¿clave?). Saint-Leu-la-Forêt. 11-07-1937. 15h.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (¿clave?). Saint-Leu-la-Forêt. 14-07-1937. 15h.	
Cursos de Formación en Saint-Leu-la-Forêt. 18-07-1937, 25-07-1937 y 01-08-1937. 15h.		
1938	Programa de concierto. Wanda Landowska (clave). Saint-Leu-la-Forêt. 22-05-1938. 15h. Notas al programa por Landowska. Conciertos 8 tickets 20 francos. Estudiantes 5 francos con carnet estudiantil.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (clave). Saint-Leu-la-Forêt. 26-05-1938. 15h. Notas al programa por Landowska.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (piano). Saint-Leu-la-Forêt. 29-05-1938. 15h. Notas al programa por Landowska.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (piano). Saint-Leu-la-Forêt. 05-06-1938. 15h. Notas al programa por Landowska.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (clave). Saint-Leu-la-Forêt. 06-06-1938. 15h. Notas al programa por Landowska.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (clave). Saint-Leu-la-Forêt. 12-06-1938. 15h.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (clave). Saint-Leu-la-Forêt. 19-06-1938. 15h. Notas al programa por Landowska.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (clave). Saint-Leu-la-Forêt. 26-06-1938. 15h. Notas al programa por Landowska.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (piano). Saint-Leu-la-Forêt. 03-07-1938. 15h. Notas al programa por Landowska.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (piano). Saint-Leu-la-Forêt. 10-07-1938. 15h. Notas al programa por Landowska.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (clave). Saint-Leu-la-Forêt. 17-07-1938. 15h. Notas al programa por Landowska.	
	Programa de concierto. Wanda Landowska (clave). Saint-Leu-la-Forêt. 24-07-1938. 15h.	
	Cursos de Formación en Saint-Leu-la-Forêt. 31-07-1938, 07-08-1938 y	

	14-08-1938 (15h). 1 curso a elegir 120 francos. Un ciclo de 3 clases 330 francos.	
1943	Programa de concierto. Wanda Landowska (clave), Denise Restout (clave) Rene le Roy (flauta), Joseph Fuchs (violín), Orquesta de Cámara, Herman Adler (director). Carnegie Hall (Nueva York).03-03-1943. 20h40. Patrocinado por Hurok Attractions.	
1952	Programa de concierto. Wanda Landowska (clave). Town Hall (Nueva York). 14-04-1952. 20h40.	

Tabla 4. Programas de concierto y cursos de formación de Wanda Landowska. Elaboración propia a partir de las fuentes de la BNF y el Fondo Puyana.

Los ingresos de Landowska no solo venían de los recitales, sino también de las clases que impartía, centradas en la interpretación y la estética de los siglos XVII y XVIII, estudiando en detalle –tanto en el piano como en el clave– «la manera de tocar, el fraseo o la forma de realizar los ornamentos vocales o instrumentales» de obras de maestros del pasado¹⁶². Dichos cursos estaban destinados a tanto a iniciados o *amateurs* como a artistas renombrados¹⁶³ que provenía de todas partes del mundo para ampliar su conocimiento musical¹⁶⁴.

En el boletín de inscripción a *L'Ecole de Wanda Landowska* del año 1926, queda reflejado que el alumnado se podía matricular para recibir lecciones particulares de una a cinco sesiones –que costaban 300F o 1000F respectivamente–, realizar un curso de cinco clases con opción de ser ejecutante u oyente –con un coste de 500F o 125F– o asistir como público en los recitales programados en St. Leu¹⁶⁵. Mientras que las clases de interpretación eran públicas, las de técnica eran privadas¹⁶⁶. En estas últimas participaba un pequeño grupo de estudiantes pianistas –los viernes a las 15h– interesados en profundizar en la técnica del instrumento, mientras que los lunes a la misma hora, asistía el alumnado de clave. Del mismo modo, había clases privadas destinadas a cantantes e instrumentistas. La inscripción garantizaba al alumnado la consulta de los libros de la biblioteca, la contemplación de los instrumentos o incluso la posibilidad de tocar los que se encontraban en la sala de concierto¹⁶⁷.

La actividad pedagógica de Landowska estaba desprovista de «pedantismo y dogmatismo» y se centraba en una «atmósfera de amistad, libertad y disciplina»¹⁶⁸. Entre los discentes allí presentes se encontraban Alice Ehlers, Ruggero Gerlin –o

¹⁶² Programa 1936. BNF. Salle de Musique. Fond Montpensier. 4. École Wanda Landowska.

¹⁶³ RESTOUT, D. «Mamusia: Vignettes of Wanda Landowska...», p. 136.

¹⁶⁴ DE RUBERCY, Eryck. «Le témoignage d'Arthur Hoérée». *Cahiers Wanda Landowska*, 5 (1984), p. 2. AMF Fondo Puyana. Caja N° 95. Cahier Wanda Landowska; Véase también DOVAZ, René. «Wanda Landowska et son école». [Extrait d'un article paru dans *Enquêtes*, supplément de *Gèneve-Magazine*]. BNF. Salle de Musique. Fond Montpensier. Programas. Carpeta 5. 6. Programa. 11-10-1932.

¹⁶⁵ Condiciones de las clases particulares y cursos de Wanda Landowska 1926. BNF. Salle de Musique. Fond Montpensier. 4.

¹⁶⁶ ALDRICH, Momo. «Reminiscences of St. Leu». Fotocopia. Julio 1979, p. 3. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 95. Sobre con recortes.

¹⁶⁷ Programa Wanda Landowska 1932. BNF. Salle de Musique. Fond Montpensier. 4. École Wanda Landowska.

¹⁶⁸ DE SCHLOEZER, Boris. «Wanda Landowska à Saint-Leu». *Les Dernières Nouvelles Russes*. 8 hojas mecanografiadas. BNF. Salle de Musique. Pologne Virtuoses Landowska 28.

Gerlinko como lo llamaba Wanda—, Ralph Kirkpatrick, Isabelle Nef, Aimée Van de Wiele o Denise Restout, que más tarde se convertiría en su secretaria¹⁶⁹ y comenzó las clases junto a Gusta Goldschmidt¹⁷⁰. También estuvo presente Eta Harich-Schneider (desde 1929 a 1935)¹⁷¹, Clifford Curzón¹⁷², Putnam Aldrich, Aimée Van de Wiele, Amparo Guarriges, Yanka Welz. Asimismo, se unieron Camille Versini y Madeleine Monjou, Gilbert-Camins, Zofia kopciowska, Annie van Os, Bets Nederkoorn, Paul Goldschmidt, Everard van Royen, Annie Kalf, las hermanas Gschwend y Marcelle Guigard, convirtiendo a Saint-Leu en una verdadera «Sociedad de Naciones»¹⁷³.

Los estudiantes vivían en París o en las afueras de *L'école de musique* permaneciendo en casas privadas o en el hostel *Les Tamaris*. El lugar de residencia determinaría el comienzo de las clases, asignando el horario de mañana a los que vivían en Saint-Leu y a partir de las 15h a los que venían de París¹⁷⁴. La actividad musical desarrollada fue divulgada en numerosas revistas y prensa de la época que alababan la labor innovadora y pedagógica que la clavecinista estaba desempeñando.

Fue allí donde Landowska pudo ver cumplido su sueño, el cual se convirtió en el Bayreuth francés de la Música Antigua. Sin embargo, todo lo que con tanto esfuerzo había construido, pronto se vio derrumbado. La inminente entrada de las tropas alemanas en Francia, hizo abandonar su hogar dirigiéndose —junto a Denise Restout¹⁷⁵— hacia Banyuls, donde le esperaba su amigo escultor Maillol. De ahí pusieron rumbo hacia Estados Unidos pasando por Ginebra, España y Portugal¹⁷⁶.

Wanda Landowska se despidió de Europa y dejó atrás todo el proyecto que con tanto esmero habían forjado durante años. Debió de ser muy duro para la clavecinista haber tenido que desprenderse de forma tan abrupta de su extensa colección instrumental, su biblioteca personal —la cual conformaba más de 10.000 volúmenes antiguos de música, arte, literatura, folclore e incluso composiciones inéditas de la propia intérprete— y su templo¹⁷⁷. La intérprete puso rumbo hacia Nueva York

¹⁶⁹ ALEXANDRE, Ivan A. «La Passion de Wanda». *Diapason*, (2009), p. 62. AMF Fondo Puyana. Caja N° 95. Revistas.

¹⁷⁰ RESTOUT, D. «Pour le quatre-vingtième anniversaire...», p. 5.

¹⁷¹ ALEXANDRE, I. A. «La Passion de Wanda...», p. 62.

¹⁷² MARTY, Daniel. *Une dame Nommée Wanda*. Francia, Mairie de Saint-Leu-la-Fôret, [s.f.], p. 15. AMF Fondo Puyana. Caja N° 95. Revistas.

¹⁷³ RESTOUT, D. «Pour le quatre-vingtième anniversaire...», pp. 6-7; SEMPE, Skip. «Wanda Landowska's Concert Hall & Gardens. Saint-Leu-la-Forêt». *Wanda Landowska. Le temple de la Musique Ancienne Saint-Leu-la-Forêt*. Paradizo, 2010, pp. 9-10. Todos en AMF. Fondo Puyana. Caja N° 95. Sobre varios Wanda Landowska; Véase también DE RUBERCY, Eryck. «Wanda Landowska ou la mémoire du clavecin». *Cahiers Wanda Landowska*, 1 (1980), p. 12. AMF Fondo Puyana. Caja N° 95. Cahier Wanda Landowska.

¹⁷⁴ ALDRICH, M. «Reminiscences of St. Leu...», p. 3.

¹⁷⁵ RESTOUT, D. «Pour le quatre-vingtième anniversaire...», p. 8. Véase también FASSET, James. «Interview de Wanda Landowska». *Cahiers Wanda Landowska*, 10 y 11 (1993), p. 24. AMF Fondo Puyana. Caja N° 95. Cahier Wanda Landowska.

¹⁷⁶ DE RUBERCY, E. «Wanda Landowska ou la mémoire ...», p. 12.

¹⁷⁷ DE VRIES, Willem. *Sonderstab Music. Music confiscations by the Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg under the Nazi Occupation of Western Europe*. Amsterdam, University Press, 1996, pp. 92, 102-103, 130,

embarcando desde Lisboa (Portugal) el día 28 de noviembre de 1941. A su llegada al continente americano el 7 de diciembre de ese mismo año, se encontraron con el ataque militar de Pearl Harbor (Hawái, Estados Unidos) y con ayuda de la cantante Doda Conrad pudo desembarcar en Long Island (Nueva York). Aunque había tenido que dejar su casa y todo lo que había construido, la artista siguió adelante gracias a su vocación y perseverancia¹⁷⁸. Comenzó su nueva vida en una casa en *Central Park* de Nueva York, la cual alquiló hasta 1950¹⁷⁹. A pesar de que Landowska decía que había apartamentos cómodos en la ciudad, sentía que no podía trabajar de manera adecuada en un espacio sin naturaleza, por ello buscó –con ayuda de Restout– un lugar tranquilo y espacioso en el campo donde poder continuar su actividad. Fue en verano de 1946¹⁸⁰ cuando la artista vio una casa en Lakeville e inmediatamente quedó seducida por ella, tal vez porque le recordase a su templo en Saint-Leu¹⁸¹. Landowska se trasladó a la vivienda vieja de estilo victoriano el viernes 13 de junio de 1947 y lo que parecía una residencia alquilada temporalmente durante el verano, se prolongó hasta el final de su vida. Allí fue donde la intérprete creó una sala de grabación para registrar algunos discos¹⁸², hizo el documental *Landowska at Home* en 1953¹⁸³ y recibió a sus últimos alumnos: Marie Zorn y Rafael Puyana.

Una vez que la intérprete se había instalado, solicitó a su amigo Francis Poulenc que diese testimonio a la Comisión de Daños de Guerra del despojo que los nazis hicieron sobre su propiedad en Saint-Leu. De esta manera, Landowska podría recibir algún sustento económico por los daños ocasionados y recuperar la documentación e instrumentos allí localizados. Igualmente, la intérprete notificó mediante correspondencia al músico francés¹⁸⁴, que tenía a una persona –cuya identidad no se especifica– encargada en París que se había ofrecido a ayudarla para conseguir este propósito.

151, 196-197, 214, 217-229. AMF Fondo Puyana. Caja N° 95. Revistas. Véase también MARTY, D. *Une dame Nommee Wanda...*, p. 23; DE RUBERCY, E. «Wanda Landowska ou la mémoire ...», p. 12; ALEXANDRE, I. A. «La Passion de Wanda...», p. 63; HOÉREE, Arthur. «Heures argentines». *Cahiers Wanda Landowska*, 15 (1997), p. 35. AMF Fondo Puyana. Caja N° 95. Cahier Wanda Landowska.

¹⁷⁸ DOVAZ, René. «Témoignages et souvenirs». *Revue Musicale de Suisse Romande*, 32, 3, (1979), p. 27. AMF Fondo Puyana. Caja N° 95. Revistas. Incluye una carta de Wanda Landowska a René Dovaz. Nueva York. 10-04-1950. «[...] J'ai suivi ma vocation et je n'ai pas cessé de travailler. C'est tout. [...]».

¹⁷⁹ ALEXANDRE, I. A. «La Passion de Wanda...», p. 63.

¹⁸⁰ PARKER, David. «With a Little Help from an Old Friend» en *Compass*, 19-06-1977. C2-C3. Caja N° 95. Críticas de prensa catalana.

¹⁸¹ DE RUBERCY, E. «Wanda Landowska ou la mémoire...», p. 12. Véase también DARMSTETER, Jean Paul. «Entretien avec Wanda Landowska». *Revue Musicale de Suisse Romande*, XXXII, 3 (1979), p. 29. Ambas en AMF Fondo Puyana. Caja N° 95. Revistas. W. Landowska.

¹⁸² Como también hizo en Saint-Leu (Francia) con los discos de Bach de 1935 y 1936; Véase ALEXANDRE, I. A. «La Passion de Wanda...», p. 62; MARTY, D. *Une dame Nommee Wanda...*, p. 24; RESTOUT, D. «Mamusia: Vignettes of Wanda Landowska...», p. 44.

¹⁸³ ALEXANDER, Geoff. *Films You saw in School: A critical review of 1,153 classroom educational films (1958-1985)*, McFarland, 2014, pp. 188-189. Habla del documental titulado *Wanda Landowska at Home* (1953, NCB/EB) producido por Carolina Burke.

¹⁸⁴ Carta. Wanda Landowska a Francis Poulenc. Lakeville-París. 30-01-1958. Carta original mecanografiada. BNF. Richelieu. Salle de Musique. VM BOB-24168 pp. 665-666.

El inventario que se realizó tras el saqueo nazi, fue publicado por Daniel Marty en su libro *Une dame Nommee Wanda*. Entre los instrumentos se encontraban tres claves que tenían un solo teclado, un psalterio, dos espinetas, dos clavicordios, un órgano, dos pianos del siglo XIX, el piano que perteneció a Chopin, *violas d'amor*, una flauta, un clarinete, dos clavecines modernos Pleyel y un piano de la misma casa¹⁸⁵. Años más tarde la propia intérprete mencionó que, de su inmensa colección instrumental, tan solo recuperó una parte, entre los que se hallaba el clave Pleyel que había sido localizado por su amiga Doda Conrad¹⁸⁶.

En resumen, cabe señalar que Landowska desde 1927 hasta 1938 centralizó su labor musical en Saint-Leu-la-Fôret para así evitar los prolongados y exhaustivos viajes al extranjero. Su desempeño consistió en ofrecer lecciones de técnica, interpretación y estética de los siglos XVII-XVIII a estudiantes y *amateur* con lecciones privadas o públicas, los cuales tenían derecho a disfrutar de la biblioteca de la clavecinista e incluso a poder tocar algunos de los instrumentos de su colección, además de participar de manera activa o como oyentes. Esta fuente de ingresos fue complementaria a las numerosas *performances* concebidas cuidadosamente por la artista, que abarcaban desde el programa de mano que integraba obras de los siglos XVI-XIX –dividido en dos o tres partes en los que interpretaba en solitario o con la participación de su alumnado u otros artistas– hasta las notas que acompañaban al recital, la exposición de las características de los instrumentos empleados –entre los que se encontraban un clavicordio, pianoforte, piano y clave– e incluso la elección de su atuendo. Esta actividad fue llevada a cabo con la ayuda de sus asistentas, quienes se encargaron de las gestiones necesarias relativas a la organización y gestión económica, el envío de invitaciones y la amplia difusión del evento, quedando así todo reunido y controlado bajo un mismo mando. Tampoco hay que olvidar la importancia que cobró la presencia de la clavecinista en los medios de comunicación donde se exponía la publicidad de sus recitales y las actividades desempeñadas al mismo tiempo que se transmitía la crítica. Dentro de este último apartado, se expone el éxito y la gran exaltación que la artista ocasionaba en cada una de sus apariciones. Este hecho, unido al bagaje interpretativo y musicológico provocó que cada vez consiguiese más adeptos.

1.1.2.3. Discografía

Rafael Puyana también se hizo con algunos de los registros sonoros que Wanda Landowska había grabado. Presentados en su amplia mayoría en formato vinilo 33 1/3 rpm, contienen –entre los compositores más recurrentes– las obras de Bach, Mozart y Scarlatti. Entre estas se han de distinguir las grabaciones discográficas y reediciones desarrolladas con el clave Pleyel sobre los trabajos que llevan por título *El clave bien temperado* de J. S. Bach (s.f., 1955) junto a las obras de los grandes maestros barrocos

¹⁸⁵ MARTY, D. *Une dame Nommee Wanda...*, p. 23. Véase también TAPIA, J. L. «Falla, Landowska y Puyana...», online.

¹⁸⁶ FASSET, J. «Interview de Wanda...», p. 23. Véase también ALEXANDRE, I. A. «La Passion de Wanda...», p. 63; SABIN, R. «Voyage of Discovery...», p. 1.

presentados en *Les Chefs-d'oeuvre du clavecin* (1958) y *Landowska plays music of the baroque* (1973).

Igualmente, por ser los únicos impresos documentales relativos a la discografía, sobresalen tanto el catálogo realizado por Landowska que acompañó al disco *Concerto italien, Fantasia cromática y fuga, Partita en Si bemol Mayor, Toccata en Re Mayor* (1958) con las obras J. S. Bach¹⁸⁷ como la portada discográfica de las *Sonatas de Mozart* interpretadas por la artista y que fueron difundidas por RCA Victor en 1961¹⁸⁸.

Por último, se ha de destacar también el artículo de prensa anunciado en *The New York Times* el 10 de julio de 1999 redactado por Anthony Tomassi, donde además de exponer los acontecimientos más relevantes de su vida, comunica la retransmisión que se divulgó un día más tarde del documental *Landowska: Uncommon Visionary*. En este último se puede descubrir el periplo vital, la labor desempeñada y su propuesta musical a través de grabaciones musicales e interpretaciones realizadas por la propia clavecinista¹⁸⁹. La síntesis de los discos anteriormente citados queda expuesta en la siguiente tabla:

La discografía de Wanda Landowska en el Legado Puyana	Signatura
[Wanda Landowska 10-07-1999 N.Y] [Grabación sonora]. WANDA LANDOWSKA (clave). [S.l.]: [s.n], [1999?]. Videocasete (VHS). Incluye adjunto el recorte de prensa del artículo TOMMASINI, Anthony. «The resolute rediscover of the harpsichord» en <i>The New York Times</i> , 10-07-1999, p. 15, https://nyti.ms/3cdRt9y [consulta 12-05-2020].	C.90-3845
<i>Wanda Landowska joue Mozart</i> [Grabación sonora]. Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). WANDA LANDOWSKA (piano). FILARMÓNICA DE NUEVA YORK, ARTHUR RODZINSKI (director). [S.l.]: Diapason [2009].	C.95. Discos
<i>Wanda Landowska, the Well-tempered Musician: The Complete European Recordings, 1928-1940.</i> [Grabación sonora] / Johann Sebastian Bach (1685-1750), Georg Friedrich Händel (1685-1759), Domenico Scarlatti (1685-1757), Jacques Champion de Chambonnières (1602-1672), Jean-Philippe Rameau (1683-1764), François Couperin (1668-1733), Johann Pachelbel (1653-1706), Jean-Baptiste Lully (1632-1687), Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). WANDA LANDOWSKA, clavecin. [S.l.], United Archives, cop. 2010.	C.95. Discos (8 CD)
<i>The Well-tempered clavier (Complete)</i> [Grabación sonora]. Johann Sebastian Bach (1685-1750). WANDA LANDOWSKA, clavecin. [S.l.]: RCA Victor, [1955].	C.90-3834
<i>The Well-tempered clavier: Book I, Preludes and fugues Nos. 1-8 baroque</i> [Grabación sonora]. Johann Sebastian Bach (1685-1750) WANDA LANDOWSKA, clavecin. [S.l.]: RCA Victor, [19?].	C.90-3835
<i>The Well-tempered clavier: Book I, Preludes and fugues Nos. 9-16 baroque</i> [Grabación sonora]. Johann Sebastian Bach (1685-1750). WANDA LANDOWSKA, clavecin. [S.l.]: RCA Victor, [19?].	C.90-3836 C.90-3847
<i>The Well-tempered clavier: Book I, Preludes and fugues Nos. 17-24 baroque</i> [Grabación sonora]. Johann Sebastian Bach (1685-1750). WANDA LANDOWSKA, clavecin. [S.l.]: [RCA Victor], [19?].	C.90-3838
<i>The Well-tempered clavier: Book II, Preludes and fugues Nos. 9-16 baroque</i> [Grabación	C.90-3839

¹⁸⁷ Folleto. *Concerto italien, Fantasie chromatique et fugue, Partita en si bémol majeur, Toccata en Ré majeur* / J. S. Bach (1685-1750). WANDA LANDOWSKA, clavecin. Francia, La Voix de Son Maître, 1958. AMF. Fondo Puyana. C. 96-3034.

¹⁸⁸ [s.a.]. Portada discográfica. Grabación de las *Sonatas de Mozart* de Wanda Landowska. AMF. Fondo Puyana. Caja Nº 95. Sobre varios Wanda Landowska.

¹⁸⁹ TOMMASINI, Anthony. «The resolute rediscover of the harpsichord» en *The New York Times*, 10-07-1999, p. 15.

sonora]. Johann Sebastian Bach (1685-1750). WANDA LANDOWSKA, clavecin. [S.l.]: RCA Victor, [19?].	C.90-3840
<i>Les Chefs-d'oeuvre du clavecin</i> [Grabación Sonora]/ Johann Sebastian Bach (1685-1750), Domenico Scarlatti (1685-1757), Jacques Champion de Chambonnières (1602-1672), François Couperin (1668-1733), Henry Purcell (1659-1695), Georg Friedrich Händel (1685-1759), Antonio Vivaldi (1678-1741). WANDA LANDOWSKA, clavecin. Lakeville: RCA, 1958.	C.109-1628
<i>Landowska plays music of the baroque</i> [Grabación sonora]. Johann Sebastian Bach (1685-1750) [et al.]. Antonio Vivaldi (1678-1741), Johann Sebastian Bach (1685-1750), Georg Friedrich Händel (1685-1759). Carl Philip Emanuel Bach (1714-1788), Georg Philipp Telemann (1681-1767). WANDA LANDOWSKA, clavecin y conjunto instrumental. Berkeley, California: Bruno Walter Society, 1973.	C.96-2971 C.96-2972 C.96-2973 C.96-2974 C.96-2975

Tabla 5. La discografía de Wanda Landowska en el Legado Puyana. Elaboración propia.

En cualquier caso, se podría afirmar que la documentación compilada por Rafael Puyana constituye la piedra angular de esta investigación en la que se deja ver cómo el clavecinista a lo largo de su carrera profesional se preocupó por continuar la actividad iniciada y promovida por su maestra polaca, de ahí que haya sido necesario revisar la aportación musical de Wanda Landowska para fundamentar y relacionar la función desempeñada por cada uno de estos músicos.

Esta justificación queda reflejada en los siguientes capítulos, en el desempeño de la labor interpretativa, docente y participación en los proyectos profesionales desarrollados por Puyana, donde se evidencia que además de mantener vigente el legado de su maestra, se preocupa por conocer las nuevas propuestas escénicas y corrientes estéticas, al mismo tiempo que ofrece su propia aportación a la música clavecinística de los siglos XX-XXI.

1.2. El aprendizaje de Rafael Puyana con Nadia Boulanger en Francia

Nadia Boulanger tenía una amplia experiencia docente, pues desde 1904 hasta el final de su vida se dedicó –entre otras disciplinas– a impartir clases a numerosos músicos y compositores. Numerosas fuentes documentales hacían referencia a que Rafael Puyana, tras finalizar la formación con Landowska en Lakeville, se desplazó a París en los meses de verano para profundizar sus estudios de armonía y composición con Nadia Boulanger¹⁹⁰. La revisión sistemática de escritos, no aportaban más datos de los aquí expuestos, por lo que el siguiente apartado tiene el propósito de desvelar cuál fue el período de formación de Rafael Puyana con la profesora francesa.

¹⁹⁰ UNGER-HAMILTON, Clive. «Rafael Puyana Obituario» en *The Guardian*, 09-03-2013, <https://bit.ly/3a2MzJS> [consulta 30-01-2017].

1.2.1. Las clases de Rafael Puyana con Nadia Boulanger

Uno de los escritos que mejor refleja la actividad docente de Nadia Boulanger en Francia es la musicóloga Caroline Potter de la Universidad de Kingston, quien dedica el quinto capítulo de su libro *Nadia and Lili Boulanger* para explicar esta faceta. Potter describe cómo –de forma gradual y a principios de los años veinte– Boulanger alcanzó una fuerte reputación en Estados Unidos que propició que varios estudiantes americanos decidiesen estudiar con ella en Francia tanto en las clases que impartía en l'École Normale como en su casa particular situada en la *rue Ballu* del IX distrito de París.

La notoriedad que adquirió Nadia Boulanger en América se vio asimismo reforzada cuando, en 1921, se constituyó el Conservatorio Americano de Fontainebleau (Francia)¹⁹¹ y la joven pedagoga de 34 años fue una de las fundadoras. El origen de esta institución radicaba en ofrecer una educación de calidad para enseñar la civilización y la cultura francesa al alumnado americano, aunque en años posteriores estos estudios se ampliaron a otras nacionalidades. Sin embargo, no fue hasta 1949 cuando Boulanger llegó a ser directora de este centro. Entre los discentes se encontraban Aaron Copland, Elliott Carter, George Antheil y Roy Harris, Virgil Thomson, Philip Glass, Kathleen Wolff o Joseph Horowitz. Gracias a los testimonios de los estudiantes, recogidos por Caroline Potter, se puede conocer el pensamiento y la actividad que allí se desarrollaba¹⁹².

La primera parte de la instrucción estaba centrada en el perfeccionamiento del entrenamiento auditivo, la lectura musical, la armonía y el contrapunto de una manera eminentemente práctica. Tras asimilar esta formación, Boulanger seguidamente ayudaba a su alumnado a «desarrollar una voz individual» al mismo tiempo que pasaba al tercer estadio, animándolo a profundizar en la música que les gustase y a conocer la música de los grandes maestros del pasado¹⁹³. No obstante, hoy día no se ha encontrado información alguna que aluda a cómo se desarrolló el proceso de enseñanza-aprendizaje entre Boulanger y Puyana, aunque es muy probable que Boulanger siguiese el mismo procedimiento descrito. Los únicos datos hasta ahora conocidos manifiestan que el músico colombiano se mostraba bastante satisfecho con la preparación y trato recibido por parte de la maestra francesa, tal y como se refleja en la correspondencia localizada en la BNF –con¹⁹⁴ y sin fecha¹⁹⁵– que desvelan la buena relación y admiración que

¹⁹¹ Se debe precisar que, a pesar de denominarse conservatorio, no era una institución como hoy día se conoce puesto que las lecciones se ofrecían durante los tres meses de verano.

¹⁹² POTTER, Caroline. «Nadia Boulanger as teacher». *Nadia and Lili Boulanger*. Londres, Routledge, 2006, pp. 128-142.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 139.

¹⁹⁴ Sobre. Rafael Puyana a Nadia Boulanger. [¿París?]-París (IX). 09-06-1973. Sobre mecanografiado. p. 251. BNF. VM BOB-27342; Carta. Rafael Puyana a Nadia Boulanger. [S.l.]. (1975). [Texte manuscrit], p. 75. BNF. VM BOB-25286; Carta. Rafael Puyana a Nadia Boulanger. [¿París?]-París. 10-01-1979. Carta manuscrita, p. 253. BNF. VM BOB-27342.

¹⁹⁵ Carta. Rafael Puyana a Nadia Boulanger. París-[¿París?]. s.f. Carta manuscrita. p. 245. BNF. VM BOB-27342; Sobre y carta. Rafael Puyana a Nadia Boulanger. [¿París?]-París. s.f. Carta manuscrita, pp. 246-247. BNF. VM BOB-27342; Sobre y carta. Rafael Puyana a Nadia Boulanger. [¿París?]-París. s.f. Carta manuscrita, pp. 248-249. BNF. VM BOB-27342.

existía entre ellos. Puyana se sentía muy orgulloso de haber sido uno de sus estudiantes, así se lo expresó a su profesora: «Me enorgullece contar entre los que tienen la oportunidad de conocerle y haber sido enriquecido por su enseñanza»¹⁹⁶.

Pese a la escasez de información de cómo se produjo esta enseñanza-aprendizaje, surgen otros interrogantes relacionados con el período y el lugar donde Puyana recibió esta formación. Las respuestas a estas cuestiones planteadas se pueden contestar gracias a la documentación albergada en el Legado Puyana, en la Fundación Nadia y Lili Boulanger¹⁹⁷ y en la BNF. En esta última institución se han localizado las *Agendas* trimestrales de Boulanger –de marca Hermes, de pequeño tamaño que incluía un listado vertical de horas numeradas desde las 9h de la mañana hasta las 21h– donde la maestra anotaba a quién le iba a dar clase, la planificación de sus viajes, las actividades que tenía previstas realizar o incluso reflejaba cómo se encontraba de salud¹⁹⁸. Es por ello que más que un simple cuaderno-calendario, era un pequeño diario.

La etapa cotejada está acotada en los años 1957-1979, es decir, desde un poco antes del último período que Rafael Puyana estuvo con Wanda Landowska hasta el fallecimiento de Nadia Boulanger. En estas *Agendas* se han encontrado varias fechas donde aparece de forma eventual distintas formas de referirse al intérprete colombiano, bien por su apellido [Puyana], por el nombre [Raphäelle] o unas siglas escritas [R.P]. Se debe precisar que estos dos últimos campos no aluden con total certeza a que se tratase del clavecinista, sin embargo, cabe la posibilidad de que se le pudiese referenciar por las iniciales señaladas. Tal y como se indica en la siguiente tabla, se han dispuesto cuatro columnas para mencionar el emplazamiento de la reunión y los nombres o iniciales que aparecen escritos. Debajo de cada una de ellas, se han exhibido de manera cronológica los días localizados en las *Agendas*. Por último, se han utilizado distintos colores para mencionar la procedencia de la fuente primaria de donde se ha obtenido la información, siendo azul si se trataba de un recital, naranja si aparecía la noticia en la correspondencia o de verde, si se mostraba en un programa de concierto:

¹⁹⁶ Carta. Rafael Puyana a Nadia Boulanger. París-[¿París?]. 20-09-1967. Carta manuscrita, p. 243. BNF. VM BOB-27342. «[...] Je suis fier de une compter parmi cauge qui out en la chance de vous connaitre et l'avoir été enrichi par votre enseignement. Vous ne pouvez pas inspirer à grand point votre merveilleux exemples inspire tant d'artistes. Avec une profonde reconnaissance et mes vœux plus respectueux. Rafael Puyana». La traducción es propia.

¹⁹⁷ Carta. Rafael Puyana a Alexandra Laederich. París-París. 23-04-2012. Fundación Nadia et Lili Boulanger.

¹⁹⁸ Véanse BOULANGER, Nadia. *Agendas* 1907-1979 conservadas en la Sala de Música de la BNF, en especial la de los años 1957 a 1979. BNF. RES VMF MS-61 <1957> a RES VMF MS-83 <1979>.

Lugar	PUYANA	RAPHAËLLE	R.P.
	25-06-1965, [13h30?], 14h y 17h		
Fontainebleau	11-07-1967, 17h		
	19-07-1967		
	20-09-1967		
Fontainebleau	12-02-1968, 21h		
	14-02-1968		
Fontainebleau	24-07-1970, 17h		
			19-03-1971, entre las 12h-14h
		14-01-1972, 19h	
		07-03-1972, 17h (7)	
		14-03-1972, 18h	
		20-03-1972, 20h	
		25-03-1972, 19h	
		29-03-1972, 13h	
		01-04-1972, 13h	
		08-05-1972, 18h	
		15-05-1972, 18h	
		27-05-1972, 18h	
		03-06-1972, [19h?]	
	09-06-1973		
	03-08-1973		
Fontainebleau	16-07-1974 15h		
	21-04-1977		
	10-01-1979		
Fontainebleau	22-09-1979, 21h		
	28-09-1979, sin hora		

Tabla 6. El nombre de Rafael Puyana en las Agendas de Boulanger. Elaboración propia a partir de la información extraída de la BNF.

□ Agenda Nadia Boulanger
□ Correspondencia
□ Programas de concierto en el Conservatorio Americano de Fontainebleau

En cualquier caso, esta indagación ha permitido conocer la fecha y la localización de algunas de las sesiones en la que Puyana recibió las clases con Boulanger. Pese a que en las *Agendas* no se especifique dónde se impartían estas lecciones, es muy probable que durante el invierno se realizasen en la residencia Parísina de Nadia Boulanger y en el verano –de los meses de julio a septiembre– en el *Conservatorio de Fontainebleau*. Es en esta última institución donde se han recabado los datos de la vinculación entre ambos músicos los cuales serán expuestos seguidamente.

1.2.2. La participación de Rafael Puyana en el *Conservatorio de Fontainebleau* (Francia)

El intérprete colombiano fue también uno de los artistas invitados al *Conservatorio Americano de Fontainebleau*. Por aquel tiempo Nadia Boulanger era «la directora (1949-1979) y profesora de armonía, composición, solfeo, piano, órgano y dirección»¹⁹⁹ y posiblemente fue ella quien lo introdujo en la citada institución, donde participó al menos en cinco ocasiones como se puede contemplar en la tabla 6. Los datos reflejados únicamente dan a conocer la fecha y hora del evento, por lo que existen ciertas lagunas en torno al repertorio desarrollado, el/los instrumento/s utilizado/s y la recepción de cada recital.

La primera referencia que se tiene de Rafael Puyana en la citada institución es el martes 11 de julio de 1967 a las 17h en la *Sala de las Columns*, donde participó en uno de los dos conciertos especiales que se organizaron en beneficio de las becas de estudios²⁰⁰. En esta ocasión, el clavecinista agradeció a Boulanger mediante correspondencia la atención recibida durante su estancia. Además, mostró anhelo por volver a ver a la maestra en París ese mismo otoño, tal y como se evidencia en la carta: «[...] agradezco toda su atención durante mi estancia en Fontainebleau. Con la esperanza de verla de nuevo en París este otoño, le ruego que acepte mi respetuoso homenaje, Rafael Puyana»²⁰¹.

La segunda evidencia se registra un año más tarde, cuando del artista colombiano regresó a Fontainebleau para ofrecer un concierto el 12 de febrero 1968 a las 21h²⁰². Nuevamente, en señal de agradecimiento, envió una carta a su maestra francesa por la recepción y palabras dedicadas:

«[...] Querida señorita, ¿cómo puedo agradecerle su cálida bienvenida? Me conmovieron las palabras generosas que amablemente dijiste. ¡Respondo a la avenida de Fontainebleau y hago de la música nuestra égida! Gracias desde el fondo de mi corazón y realmente encuentro aquí mis homenajes más respetuosos»²⁰³.

¹⁹⁹ PRESTON LEONARD, Kendra. «Apéndice D». *The Conservatoire Américain. A history*. MD, The Scarecrow Press, 2007, pp. 199 y 204.

²⁰⁰ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Fontainebleau. Palais de Fontainebleau. Salle des Colonnes. 11-07-1967. 17h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas. [Conservatoire américain de Fontainebleau: divers documents [Document d'archives]. BNF. RES VM DOS-131(1 A 4). Carpeta 1929-1976 (2-46). Existe una hoja con la fecha y los nombres de los intérpretes que intervinieron.

²⁰¹ Carta. Rafael Puyana a Nadia Boulanger. París-[¿París?]. 19-07-1967. Carta manuscrita, p. 242. BNF. VM BOB-27342. «Mademoiselle, J'ai appris avec plaisir que vous avez été promue dans la Legion d'Homeur et je trains à vous en féliciter. Par cette occasion je vous remercie de normaux pour toutes vos attentions lors de mon séjour à Fontainebleau. Dans l'espoir de vous revoir à Paris cet automne je vous prie d'accepter, Mademoiselle, mes respectueux hommages. Rafael Puyana». La traducción es propia.

²⁰² *Agenda* 1968. 1^{er} Trimestre. BNF. RES VMF MS-72/1 <1968>.

²⁰³ Carta. Rafael Puyana a Nadia Boulanger. París-[¿París?]. 14-02-1968. Carta manuscrita, p. 244. BNF. VM BOB-27342. «Chère Mademoiselle, Comment vous remercier pour votre accueil si amical ? J'étais particulièrement touché par les paroles généreuses que vous avez bien voulu me dire. Je me répons à l'avenue de Fontainebleau et de faire de la musique nous notre égide! Merci du fond de mon cœur et reuily trouve, ici mes hommages les plus respectueux».

Las siguientes visitas, señaladas en la tabla anterior, tuvieron lugar durante los meses de verano de 1970, 1974 y 1979. A diferencia de los conciertos, en el Fondo Puyana se conservan tres programas de mano que proporcionan más información de cuándo y dónde se celebró, qué obras y en qué instrumento se interpretaron. Sin embargo, por el momento, se desconocen las críticas en prensa que el clavecinista recibió.

En lo que respecta a la tercera audición, esta tuvo lugar el 24 de julio de 1970. El músico colombiano interpretó el *Concerto d'après Herzog J. Ernst von Sachsen Weimar (BWV 987)* y la *Partita No. 2 en Do menor (BWV 826)* de J. S. Bach, la *Suite en Fa menor* de J. N. Geoffroy, *The King's Hunt* y *Bull's Goodnight* de J. Bull junto a *Diferencias sobre el canto del Caballero* de A. de Cabezón con un instrumento que no se especifica²⁰⁴.

En cuanto al cuarto concierto, se celebró el 16 de julio de 1974²⁰⁵. Puyana utilizó tanto el clave realizado por David Rubio en Dunstew un año antes de este acontecimiento –tomando de modelo uno realizado por Taskin– como el gran pianoforte fabricado en Londres en 1793 por Johannes Broadwood para ejecutar la *Chaconne et Rondeau* de J. N. Geoffroy, la *Partita No.5 en Sol mayor* de J. S. Bach, las *Sonatas en La mayor (K.208)* y *La menor (K.209)* de D. Scarlatti, el *Andante con variazioni* para pianoforte (1793) de J. Haydn y la *Sonata en Re mayor (K.311)* de W. A. Mozart²⁰⁶.

La quinta y última actuación de la que se tiene constancia se desarrolló el 22 de septiembre de 1979 en la *Capilla de la Trinidad del Castillo*, un evento organizado en torno al *Otoño Musical de Fontainebleau*. A diferencia de los programas anteriores donde el músico colombiano actuó en solitario, Rafael Puyana realizó un programa conjunto con Maxence Larrieu donde no se precisan los instrumentos que emplearon para realizar algunas *Partitas* y *Sonatas para flauta y clavecín* de J. S. Bach y el Padre Soler²⁰⁷:

Obras	Compositores
1. Sonata para flauta y clavecín en Sol menor, <i>BWV 1020</i> .	J. S. Bach
2. Partita N° 4 en Re mayor, <i>BWV 828</i> para clave.	J. S. Bach
3. Sonata para flauta en La menor, <i>BWV 1013</i> .	J. S. Bach
4. Sonata en Fa sostenido mayor para clave.	Padre A. Soler
5. Sonata para flauta y clave en Si menor, <i>BWV 1030</i> .	J. S. Bach

Tabla 7. Programa de mano del recital en la Capilla de la Trinidad del Castillo de Fontainebleau (Francia). 22-09-1979. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 128 R. 3166.

²⁰⁴ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Palais de Fontainebleau. Conservatorio Américain. Salle du Jeu de Paume. 24-07-1970. 17h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 128 R. 3166. Programas. Cartel del evento en Caja N° 127. Programas.

²⁰⁵ *Agenda* 1974. 3^{er} Trimestre. BNF. RES VMF MS-78 <1974>.

²⁰⁶ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Palais de Fontainebleau. Conservatoire Américain. Salle des Colannes. 16-07-1974. 15h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 128 R. 3166. Programas.

²⁰⁷ Programa de mano. Maxence Larrieu (flauta), Rafael Puyana (clave). Automne Musical de Fontainebleau. Chapelle de la Trinité du Château de Fontainebleau. 22-09-1979. 21h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 128 R. 3166.

Existen otras fuentes documentales, como el epistolario, que revelan la planificación de otros recitales que no llegaron a producirse en el *Conservatorio de Fontainebleau*. Ejemplo de ello se encuentran en los conciertos del 3 de agosto de 1973, el cual Puyana tuvo que cancelar y trasladarse rápidamente a Bogotá debido al mal estado de salud de su madre²⁰⁸, el 21 de abril de 1977 cuando Boulanger mostró su frustración por no poder organizar el concierto en la citada institución donde el intérprete participaría²⁰⁹, ni tampoco poder asistir al recital del 16 de mayo de 1977 que Puyana hizo en el *Teatro de los Campos Elíseos* interpretando la *Partita No.1 en Si bémol mayor (BWV 825)* y el *Concerto Italiano (BWV 971)* de J. S. Bach, junto a *Les Fastes de la Grande et Ancienne Ménestrandise* de F. Couperin con el clave fabricado en 1973 por David Rubio²¹⁰.

La última referencia que se tiene de Puyana en las *Agendas* fue el 28 de septiembre de 1979, cuando el intérprete, Doda y G. Casadesus visitaron a Boulanger justo un mes antes de que ésta falleciera²¹¹, convirtiéndose posiblemente en el último encuentro que tuvieron la profesora y el alumno.

A partir de los datos expuestos se puede concluir que Rafael Puyana compaginó su carrera clavecinística con las clases que recibió de forma eventual en la residencia Parísina de Nadia Boulanger perfeccionando el entrenamiento auditivo y profundizando en los conceptos de lenguaje musical centrados en la armonía y el contrapunto. La buena conexión que ambos mantenían, donde primaba la admiración y el respeto, hizo que la maestra francesa lo invitase al *Conservatorio Americano de Fontainebleau* con el propósito de seguir formándose y participar como intérprete. Al menos hasta ahora se han registrado 5 conciertos hasta el momento, no descartando que se puedan incrementar estas actuaciones. Pocos son las referencias que se tiene de este período, aunque la instrucción recibida de manera puntual durante 14 años –desde 1965 hasta la muerte de Boulanger en 1979– y la oportunidad que la maestra francesa le brindó participando en esta institución francesa, le hicieron estar siempre agradecido y tener un grato recuerdo de ella.

²⁰⁸ Carta. Rafael Puyana a Nadia Boulanger. Bogotá-París. 03-08-1973. Carta manuscrita, p. 252. BNF. VM BOB-27342. «Chère Mademoiselle, J'étais profondément touché par votre message télégraphié qui m'a monté moralement dans l'angoisse que j'ai du affronter. Grâce à Dieu la santé de ma mère s'améliore légèrement, mais son état reste critique. C'était désolant pour moi d'être obligé de me décommander et de partir précipitamment sans même pouvoir jouer pour vous et nos élèves ainsi que pour la fidèle public de Fontainebleau. En vous remercier de votre parfaite compréhension, je vous prie d'accepter Mademoiselle, mes hommages respectueux. Rafael Puyana».

²⁰⁹ Carta. Nadia Boulanger a Rafael Puyana. París-[¿París?]. 21-04-1977. Carta original mecanografiada. AMF Fondo Puyana. Caja N° 95. Sobre con Correspondencia. «Cher ami, A un moment donné la vie est faite de sacrifices. Celui qui me privera d'entendre votre concert du 16 Mai est particulièrement pénible, mais ne donne pas le droit de se plaindre. Me pas pouvoir organiser votre concert à Fontainebleau est «frustrating» et officiellement, je ne note que le sourire de rigueur. Sachez ma profonde appréciation, mes pénibles regrets et mon affection toujours vive. Nadia Boulanger».

²¹⁰ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Théâtre des Champs Élysées. 16-05-1977. s.h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Naranja. Notas al programa por Rafael Puyana. Contiene fotografías e imágenes de sus últimas publicaciones discográficas.

²¹¹ *Agenda* 1979. 3^{er} Trimestre. BNF. RES VMF MS-83 <1979>.

Capítulo II. Rafael Puyana en el mundo de la *Música Antigua*

Desde su juventud, Rafael Puyana se sintió atraído por la música, en especial la renacentista y la barroca. Sus habilidades musicales, el anhelo de convertirse en un gran intérprete de clave, unido al privilegio de estudiar –entre otros profesores– con Wanda Landowska, forjaron a un músico heredero de una escuela clavecinística de gran trascendencia. Esta vinculación supuso una gran ventaja, puesto que tuvo la oportunidad de iniciar su carrera concertística y entablar relación con el círculo más cercano de la maestra polaca, quien le ayudó a abrirse camino en distintos escenarios. Paulatinamente fue adquiriendo más notoriedad. Sin embargo, lo que en un principio parecía ser un privilegio, pronto se convirtió en una amenaza –asumida en cierto modo como un ataque personal– que le hizo tambalear su transcurso artístico cuando apenas lo había comenzado.

Entre los acontecimientos más relevantes que circunscribían este desafío se encontraban la muerte de Landowska y el surgimiento de nuevas propuestas estéticas –cuya orientación era completamente antagónica a la escuela de la clavecinista polaca y continuada por Puyana– que examinaban la dirección que debía seguir este concepto y su práctica. Las circunstancias sociales, culturales y anhelo de progreso contribuyeron a que estos grupos emergentes ganasen cada vez más adeptos.

El siguiente capítulo tendrá como punto de partida la connotación que ha tenido la Música Antigua durante los siglos XX y XXI. Este hecho constituirá un precedente que, por un lado, ayudará a entender la situación que Rafael Puyana experimentó y por otro, conocer la posición que ocupó dentro de la inestabilidad de este período.

2.1. *Early Music Movement*

El llamado Movimiento de la Música Antigua ha sido ampliamente estudiado. Entre los trabajos más relevantes, se han de subrayar los artículos de musicólogos tan reconocidos como Robert Donington, quien en «Why Early Music?» se ocupó de elaborar un estado de la cuestión sobre el término, expuso las últimas tendencias escénicas propuestas por algunos intérpretes y estableció unas líneas hacia dónde tendría que dirigirse²¹². Esta última idea fue retomada años más tarde por Howard Schott, quien en «Early Music yesterday, today and tomorrow», abogó por un retorno interpretativo con un enfoque más equilibrado y adecuado a los criterios estéticos²¹³.

Si bien las investigaciones del final de las décadas de los 80 y 90, *grosso modo*, asentaron las bases reuniendo las inclinaciones ideológicas y prácticas que asumió esta

²¹² DONINGTON, Robert. «Why Early Music?». *Early Music*, XI, 1 (1983), p. 44.

²¹³ SCHOTT, Howard. «Early Music yesterday, today and tomorrow». *Early Music*, XXV, 4 (1997), pp. 557.

tendencia, al mismo tiempo que planteó la nueva senda que había que seguir para ejecutar los repertorios históricos, los estudios de principios del siglo XXI analizaron la relación de este movimiento no solo a nivel musical, cultural y estético sino también en el ámbito en los que se circunscribía esta praxis y los agentes que estaban implicados.

En esta línea, merece destacar el artículo de Leonardo J. Waisman titulado «Música Antigua y autenticidad: ideología y práctica», donde relaciona el pensamiento del propio movimiento con la configuración cultural en la sociedad a través de tres epígrafes que relatan la discusión del concepto autenticidad, el cómo afectó a la ejecución y, *por ende*, a la formación auditiva del oyente. En lo que respecta a este último termino, el autor señala su progresiva especialización a través de las grabaciones sonoras, la asistencia a conciertos y los medios masivos de difusión. Sin embargo, hacen que queden recluidos en un círculo hermeneúico influidos por la doctrina de la época y el grupo al que pertenecen²¹⁴. Resulta muy revelador el hecho de que se focalice la atención sobre el espectador y la manera de consumir esta música en particular. Los simpatizantes de la Música Antigua –por lo general– pertenecen a un sector muy reducido, erudito e instruido en enseñanzas regladas. Los medios de comunicación y las tecnologías de la información y la comunicación (TIC) han producido una verdadera revolución en la difusión de la música, en cuanto a su fácil acceso, al formato presentado, la ampliación al público al que se dirige y a constituir parte del aprendizaje musical informal, llegando a convertir en verdaderas tecnologías del aprendizaje y el conocimiento (TAC).

Durante esta centuria, tampoco se debe olvidar el creciente interés que han despertado los procesos de creación y práctica artística, propiciando numerosos estudios más específicos sobre esta disciplina promovidos en conservatorios, universidades y centros de investigación. La incesante preocupación por descubrir más aspectos de cómo sonaba la música del pasado en el momento presente, no solo se ha centrado en la interpretación históricamente informada, sino que ha ampliado su ámbito considerando una multiplicidad de disciplinas que contribuyen a su enriquecimiento. Dentro de estos estudios, se debe poner de relieve la triple dimensión que expone Hermann Danauser centrada en la ejecución sonora, la interpretación y expresión artística de la obra desarrollada por el músico junto a su puesta en escena o *performance*²¹⁵. Esta aproximación es de gran relevancia, puesto que en el tercer capítulo dará a conocer la carrera clavecinística de Rafael Puyana atendiendo a esta terminología.

Retomando nuevamente las investigaciones más recientes sobre la Música Antigua, se ha de resaltar «El origen de la *Early Music*», unas notas al programa que la musicóloga Sonia Delgado redactó para los ciclos musicales de la Fundación Juan March en 2019. Tras definir el concepto, delimitándolo a la actitud con la que el músico

²¹⁴ WAISMAN, Leonardo J. «Música Antigua y autenticidad: ideología y práctica». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 10 (2001), pp. 255-268.

²¹⁵ DANUSER, Hermann. «Execution-Interpretation-Performance: The History of a Terminological Conflict». *Experimental Affinities in Music*. Paulo de Assis (ed.). Lovaina, Leuven University Press, 2016, p. 177-196.

confronta la reconstrucción del estilo interpretativo sin tener en cuenta la cronología o elección del repertorio, la autora revela su origen, las causas que llevaron a instaurarse y las transformaciones que generaron un nuevo cambio en el panorama musical en el que estaban involucrados desde los constructores de instrumentos, la publicación de nuevas ediciones, la creación de sociedades musicales para estudiar estos instrumentos, hasta la especialización de intérpretes que buscaron repertorios olvidados ejecutados con instrumentos de época acuerdo a ese estilo²¹⁶. Precisamente, fue este periodo inestable en el que Puyana se vio envuelto.

Con el propósito de entender las circunstancias dentro de este cambio de estética con las que el intérprete convivió y que, en cierto modo, le condicionaron a redirigir su puesta en escena, los siguientes epígrafes partirán de exponer las propuestas que los líderes consagrados –Wanda Landowska y Gustav Leonhardt– presentaron retornando al pasado con miradas de renovación.

2.1.1. La escuela de Wanda Landowska

Es curioso que ciertas formas de pensar, de sentir, vuelvan periódicamente a la moda. Una práctica tan descuidada se ha beneficiado de un resurgimiento de la popularidad, un instrumento tan abandonado es adecuado para la realidad estética, sin que siempre sea fácil explicar estos movimientos cuya razón profunda se nos escapa. [...] ²¹⁷.

El interés por la llamada Música Antigua en general y la recuperación del clave en particular ha ido en aumento desde finales del siglo XIX y principios del XX, cuando la clavecinista polaca Wanda Landowska hizo resurgir el instrumento que quedó desplazado por el piano en el Romanticismo debido a que se consideraba como «anticuado, débil y pintoresco»²¹⁸. Pese a que otros músicos también volcaron su mirada hacia el pasado, la artista llegó a ser la primera celebridad internacional de la *Early Music* por convertirse en una pionera que rescató el clave como instrumento histórico, por lo que se puede calificar como una de las precursoras de la interpretación del repertorio barroco.

A pesar de su formación como pianista y compositora, Landowska sintió interés por la interpretación de la Música Antigua, en especial por la de los clavecinistas

²¹⁶ DELGADO, Sonia. *El origen de la Early Music*. Ciclo de miércoles del 9 al 90 de enero de 2019. Madrid, Fundación Juan March, 2019, pp. 7-12.

²¹⁷ LANDOWSKA, Wanda. «La Renaissance du clavecin». *Le Mois*, 1 agosto al 1 septiembre (1933), p. 1. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 95. Sobre con escritos de Wanda Landowska. «Il est curieux que certains façons de penser, de sentir, reviennent périodiquement à la mode. Telle pratique délaissée, bénéficie d'un regain de popularité, tel instrument abandonnée correspond à point nommé à l'actualité esthétique, sans qu'il soit toujours aisé d'expliquer ces mouvements dont la raison profonde nous échappe. [...]». La traducción es propia.

²¹⁸ JOHNSON, Edmond. «Defining Early Music The death and second life of the harpsichord». *The Journal of Musicology*, XXX, 2 (2013), p. 180.

franceses y de J. S. Bach (1685-1750)²¹⁹. Asimismo, tenía la necesidad de compartir todo aquello que había descubierto a través de sus conciertos, sus grabaciones discográficas y sus publicaciones. Entre estas últimas, sobresale su libro *Musique Ancienne*, publicado en 1909, el cual se convirtió en el primer tratado del siglo XX sobre la práctica de la música barroca²²⁰. Paralelamente al desarrollo de estas actividades, la artista impartió su conocimiento en la Academia de Berlín (1913), el Conservatorio de Bâle (1919), *L'École Normale* de París (1920), *Curtis Institut* en Filadelfia (1925), su propia *École de Musique Ancienne* (1927) en Saint-Leu-la-Forêt (Francia) e incluso grabó las *Variaciones Goldberg* (1933)²²¹.

No obstante, si por algo sigue siendo tan conocida, fue por la renovación del concepto de clave que propició en el siglo XX. Según anota el crítico musical Lesley Valdés, Landowska había visto claves históricos en muy malas condiciones. Su intención no era la de reconstruir un instrumento tal y como se conocía en el período barroco, sino mejorar su calidad sonora²²². Persiguiendo su deseo, la artista vistió las exposiciones universales Parísinas y diversas instituciones musicales que fueron determinantes para materializar este proyecto.

Por un lado, Landowska tuvo el privilegio de comprobar el trabajo que hicieron los pianistas parisinos Erard y Pleyel en 1889, donde incorporaron en sus clavecines –al igual que un órgano– el doble teclado y muchos pedales con el objeto de cambiar de registros y timbre rápidamente, resultando ser una combinación de «nostalgia con progreso mecánico» como citaba Martin Elste. Se debe hacer un inciso para comentar que durante los siglos XVII y XVIII los claves de doble teclado –a excepción de Francia– eran bastante inusuales, tan solo Alemania e Inglaterra los incorporó a finales del XVIII. Esta inclusión en cualquier clave era esencial para Landowska, ya que así podía lograr unos resultados casi orquestales con los que realizar los *tutti* y los pasajes en solitario²²³.

Por otro lado, también se ha de considerar otro suceso importante, que transcurrió durante la Exposición Universal de París de 1900 y que relata Rafael Puyana en las notas que acompañan en uno de sus últimos trabajos discográficos²²⁴, donde la clavecinista polaca tuvo la oportunidad de observar, tocar y admirar la riqueza sonora que le ofrecía el triple manual construido por Hieronymus Albrecht Hass en 1740, un instrumento que le impresionó por las peculiaridades que presentaba y por su sonoridad.

²¹⁹ ELSTE, Martin. «From Landowska to Leonhardt, from Pleyel to Skowronek: historicizing the harpsichord, from stringed organ to mechanical lute». *Early Music*, XLII, 1 (2014), pp. 14, 16.

²²⁰ LANDOWSKA, Wanda. *Musique Ancienne*. París, Mercure France, 1909.

²²¹ LANDOWSKA, W. «La Renaissance du clavecin...», p. 6.

²²² VALDES, Lesley. «The legacy of this harpsichord pioneer lives on» en *The New York Times*, 19-06-1983, p. 30.

²²³ ELSTE, M. «From Landowska to Leonhardt...», pp. 14-16.

²²⁴ *Six partitas from the Clavier-Übung I* [Grabación sonora] / Johann Sebastian Bach (1685-1750). RAFAEL PUYANA, clavecin. [S.l.]: Sanctus Recordings (P), 2014. pp. 41- 51. Véase también [s.a.]. «Manos de Plata», en *Semana*, 20-11-1988, <http://bit.ly/3pBUAf8> [consulta 03-11-2014].

A estos dos acontecimientos anteriores, hay que añadir la visita que Landowska y Lami hicieron al Conservatorio de Artes y Oficios de París, donde vieron un clavecín fabricado por Joachim Swanen en 1784, cuyas características inusuales –ya que incluía un plectro de cuero y cuatro pedales– le sirvieron de inspiración en los diseños de sus primeros clavecines Pleyel²²⁵.

La suma de estos precedentes, se tomaron como referencia para que la fábrica Parísina construyese el instrumento que Landowska había solicitado siguiendo el patrón del llamado «clave de Bach». La primera aparición de la intérprete con el nuevo instrumento se produjo en el recital que ofreció en el *Breslau Basch Festival* en 1912. No obstante, lejos de pensar que en sus actuaciones desechó el piano, empleó uno u otro dependiendo del repertorio que ejecutase (Véase el apartado 1.1.2.2.)²²⁶.

En lo que concierne al clave Pleyel, Landowska reconoció que con el «monstruo de metal» –tal y como se le conocía de forma despectiva–, quería representar el pasado musical y acercarlo a las audiencias del presente²²⁷. Su idea no era la de renovar el clave imitando los modelos del siglo XVIII, sino más bien recrear una «interpretación moderna del pasado» que precisaba de un estilo de interpretación y técnica propio, la cual revelaba una estrecha relación con el órgano²²⁸. Este instrumento se consideró como un clave moderno y renovado, pues incluía, además, una placa de metal fundido en la caja de madera para que este no se desafinase. Motivo por el que algunos entendidos dijeron que tenía más aspectos en común con el piano moderno que con los claves históricos²²⁹. Asimismo, se pensó que era incluso más poderoso que estos últimos, aunque necesitase constantemente regularlo y el plectro de cuero no soportase un uso intensivo²³⁰. Con el tiempo llegó a instaurarse como el instrumento universal que se utilizaba para interpretar toda la música de teclado escrita antes de la época de Mozart.

Landowska hizo una gran propaganda del mismo, pues lo dio a conocer a través de las clases que impartía, los conciertos, las grabaciones sonoras, las carátulas de los discos o mediante fotografías de sus manos tocando el instrumento aparecidas en numerosas revistas y las publicaciones. Fue en este último medio donde la clavecinista, publicó numerosos artículos de diversa temática entre los que se encontraban el cómo entendía que debía de interpretarse la música del pasado. De esta manera logró revivir la atención del público y el anhelo de conocer más sobre la Música Antigua.

²²⁵ LATCHMAN, Michael. «Don Quixote and Wanda Landowska: Bells and Pleyes». *Early Music*, XXXIV, 1 (2006), pp. 97-98.

²²⁶ SCHOTT, Howard. «Wanda Landowska: A centenary Appraisal». *Early Music*, VII, 4 (1979), pp. 468-469.

²²⁷ JOHNSON, E. «The death and second life of the harpsichord...», p. 213.

²²⁸ LATCHMAN, M. «Don Quixote and Wanda Landowska...», pp. 97-99.

²²⁹ RUCKER, Patrick. «Poulenc. Les animaux modèles. Concert champêtre. Improvisations: No. 13, No. 15». *Fanfare. The Magazine for serious record collectors*, XXXI, 6 (2008), p. 219.

²³⁰ KOTTICK, Edward L. *A history of the harpsichord*. Indiana, Indiana University Press, 2003, p. 427.

En lo que concierne a las aportaciones que hizo a la música, otras cuestiones de peso residen, por un lado, en la recuperación de partituras que habían quedado en el olvido y en devolver su sonoridad a través de los recitales y grabaciones. Por otro lado, en incrementar el repertorio de clave –solicitando a los compositores Manuel de Falla y Francis Poulenc la creación de obras para este instrumento– con el objeto de asegurar su permanencia en las salas de concierto.

Sin duda, la innovación presentada y su presencia escénica, hizo rápidamente aumentar su popularidad por toda Europa. En aquel tiempo, Landowska fue considerada «como una sacerdotisa del renacimiento de la autenticidad barroca» y más adelante, como una «especie de excéntrico romántico, lleno de espectacularidad y destello»²³¹. Durante su vida, como afirmó Denise Restout en una entrevista publicada en *The New York Times*, la intérprete tuvo varios músicos que constantemente oprimieron y agravaron su visión²³². Muchos de ellos eran pianistas que estaban en contra del clavecín, como escribía años más tarde el crítico musical Marc Pincherle para el *Journal Musical Français*²³³.

Una de las polémicas más sonadas, fue la que sostuvo Joaquín Nin con Wanda Landowska en torno a cómo debía interpretarse el repertorio antiguo de tecla. Si bien la intérprete polaca defendió el uso del clave –porque lo consideraba como el originario donde se desarrollaron las piezas que en él se concibieron–, el compositor, musicólogo y pianista cubano-español apostó por el piano por ser el instrumento que le permitía realizar una mayor potencialidad polifónica y, entre otras cuestiones, dotar de mayor expresividad las obras. La envergadura de este dilema ha llevado a varias musicólogas a interesarse en el tema y arrojar luz en torno a esta disyuntiva desde distintos enfoques. En 2014, Ruth Piquer incluía un epígrafe en su artículo «Retornos al XVIII y clavecinismo en las primeras décadas del siglo XX: de Scarlatti a Falla», abordando, por una parte, el debate intelectual surgido entre estos dos artistas sobre cómo debía ejecutarse el repertorio del siglo de las luces y por otro, citando la repercusión que tuvo su actividad en las programaciones y sociedades musicales²³⁴. Dos años más tarde, Liz Mary Díaz en «El ‘duelo’ entre Joaquín Nin y Wanda Landowska: ¿El viejo clave o el piano moderno?» aportó más detalles de esta polémica sustentada en diversas fuentes y su aparición reiterativa en la *Revista Musical* (Bilbao), *Revista Musical Catalana* y la *Revue Musicale S.I.M* (París)²³⁵. Por último, Sonia Gonzalo Delgado en la primera parte de su tesis doctoral presentada en 2017 bajo el título *Programming Early Iberian Keyboard Music. From Landowska to Santiago Kastner*, se ocupó de explicar la

²³¹ ROCKWELL, John. «In quest of the baroque» en *The New York Times*, 04-02-1973, p. 134.

²³² VALDES, L. «The legacy of this harpsichord pioneer lives on...», p. 30.

²³³ PINCHERLE, Marc. «Wanda Landowska et la resurrection du clavecin». *Journal Musical Français*. 10-10-1959, s.p. AMF. Fondo Puyana. Caja Nº 95. Sobre con recortes de prensa.

²³⁴ PIQUER SANCLEMENTE, Ruth. «Retornos al XVIII y clavecinismo en las primeras décadas del siglo XX: de Scarlatti a Falla». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, XXVII (2014), pp. 157-193.

²³⁵ DÍAZ PÉREZ DE ALEJO, Liz Mary. «El “duelo” entre Joaquín Nin y Wanda Landowska: ¿el viejo clave o el piano moderno?». *Revista de Musicología*, XXXIX, 1 (2016), pp. 211-234; Véase también DÍAZ PÉREZ DE ALEJO, Liz Mary. «La polémica Nin-Landowska bajo la rúbrica de Ignacio de Zubialde (nota aclaratoria del artículo anterior)». *Revista de Musicología*, XXXIX, 2 (2016), pp. 629-635.

consolidación interpretativa de estos músicos que pronto tomaron caminos separados y cuya amarga controversia, quedó reflejada en las publicaciones españolas y francesas citadas con anterioridad. Del mismo modo, describió las distintas estrategias de marketing, programación y edición llevadas a cabo por Nin con el fin de asegurar su permanencia en el mercado musical²³⁶.

Sin embargo, otros coetáneos apoyaron a Landowska en parte de su defensa de la música de teclado de los siglos XVII y XVIII. Es el caso de Charles Bordes –el director de la *Schola Cantorum* de París– quien mostró su acuerdo con su propuesta, pero le suplicó que no interpretara las obras musicales en el clave²³⁷.

La intérprete se consolidó porque no sólo dio a conocer este instrumento, sino también la técnica que utilizó, la gimnasia de dedos para fortalecer los músculos y aumentar la coordinación, la amplia recopilación de obras pasadas que expuso tanto en los recitales como en las clases que impartió, las grabaciones que elaboró y las publicaciones de libros que realizó. Al mismo tiempo, Landowska logró formar su propia escuela de clavecinistas, la cual es clasificada por Howard Schott en tres generaciones²³⁸: la primera en *Berlin Hochschule für Music*, la segunda en *l'Ecole de Musique Ancienne* y la tercera en Lakeville (Connecticut), siendo en esta última etapa donde se formó Rafael Puyana (Véase el apartado 1.1.1.).

En definitiva, se podría decir que Landowska constituyó un punto de inflexión en la interpretación y pensamiento de la llamada Música Antigua, cuyo concepto de «autenticidad significaba ascetismo interpretativo, rigidez y rapidez del *tempo*, claridad y objetividad»²³⁹. Si bien esta idea en su época tuvo numerosos partidarios y algunos oponentes, a raíz de su fallecimiento su propuesta comenzó a ser objeto de disputa.

2.2. ¿Cómo entender e interpretar la Música Antigua después de Landowska? Nuevas corrientes estéticas

La segunda mitad del siglo XX, según apunta el musicólogo Frank Cooper, fue testigo de dos hechos fundamentales. Por un lado, un gran aumento de clavecinistas y por otro, un cambio de estilo en la interpretación que ya no estaba basado en el modelo de los pioneros que obtuvieron el reconocimiento del público a favor del instrumento, sino por recurrir a los tratados antiguos y otras fuentes para profundizar y alcanzar nuevos hallazgos en Música Antigua. Este segundo renacimiento del clave junto al desarrollo del disco de larga duración, como citó Frank Cooper, aseguró el lugar que ocupaba la ejecución de este instrumento en la sociedad, más que como una curiosidad histórica, como una necesidad musical. En este sentido, los clavecinistas del siglo XX

²³⁶ GONZALO DELGADO, Sonia. *Programming early iberian keyboard music...*

²³⁷ JOHNSON, E. «The death and second life of the harpsichord...», p. 201.

²³⁸ SCHOOT, H. «Wanda Landowska: A centenary Appraisal...», p. 471.

²³⁹ WAISMAN, L. J. «Música Antigua y autenticidad...», p. 261.

comenzaron a adoptar nuevas tendencias –que podrían ser reductibles a dos– sobre cómo se entendía y debía interpretarse este repertorio. Por una parte, se encuentra la escuela de Wanda Landowska, donde se sitúan a Rugero Gerlin, Isabel Nef, Kirpatrick, Gilbert, Sgrizzi, Van de Wiele, Ross van Inmerseel, Elisabeth Chojnacka o Rafael Puyana²⁴⁰. Por otra, se localiza la escuela holandesa liderada por Gustav Leonhardt, con discípulos como Ton Koopman, Davitt Moroney, Skip Sempé, Charlotte Mattax Moersch, Jeannette Sorrell, Alan Curtis, Carole Cerasi, Francesco Cera y Tilman Showroneck²⁴¹.

La muerte de Landowska, unida a las líneas de oposición –evidenciadas antes y después de su fallecimiento– tanto de intérpretes como constructores que no apoyaban su propuesta, hicieron surgir nuevas sendas estéticas que cuestionaban la visión que les había ofrecido la clavecinista sobre cómo interpretar Bach y sus predecesores. El movimiento que adquirió más fuerza y se promulgó con más rapidez fue el proveniente de la escuela holandesa, suiza y austriaca. Entre sus pioneros se ha de citar a Josef Mertin (1904-1998) quien, además de ser constructor de órganos, fue uno de los precursores del establecimiento de los conjuntos de Música Antigua vieneses que argumentó los «términos empíricos acústicos de una construcción históricamente más precisa del clavecín». Ideas que posiblemente –puesto que también se encontraba en Viena a principios de los años 50– influyesen a Gustav Leonhardt, quien se convirtió en la cabeza visible de la citada doctrina²⁴². Su formación y aportación musical ejercida será descrita en el siguiente epígrafe. Esta será una pieza clave en la investigación, dado que permitirá cotejar posteriormente la visión musical que Landowska, Leonhardt y Puyana tenían sobre esta disciplina.

2.2.1. La escuela holandesa: Gustav Leonhardt

Gustav Leonhardt (1928-2012) fue un clavecinista, organista y director holandés pionero en el *revival* de la Música Antigua. Dentro del panorama musical de la segunda mitad del siglo XX, fue una figura clave que cuestionó y lideró el desarrollo de la interpretación en cuanto a la evolución técnica, construcción instrumental, ampliación de repertorio y la manera de ejecutarlo²⁴³. Su propuesta estaba encaminada a ejecutar lo más fielmente posible las pretensiones del compositor, teniendo en cuenta las posibilidades del período en el que la obra fue concebida²⁴⁴. Con un enfoque más intelectual, la interpretación históricamente informada –*HIP* o *Historically Informed Performance* acuñado del inglés– presentó una atractiva alternativa al mundo de la

²⁴⁰ COOPER, Frank. «Harpsichord». *The Harpsichord and Clavichord: An Encyclopedia*. Igor Kipnis (ed.). Nueva York, Taylor & Francis Group, 2007, pp. 366-368, <https://bit.ly/3iMy2FU> [consulta 27-03-2020].

²⁴¹ Archivo Leonhardt. «Gustav Leonhardt. Pedagogy Archive», <https://bit.ly/3iMU3V2> [consulta 29-03-2020].

²⁴² ELSTE, M. «From Landowska to Leonhardt...», pp. 17-18.

²⁴³ HERNÁNDEZ BARRIOS, Irene. *Gustav Leonhardt i els seus registres discogràfics de J. S. Bach: Una aproximació estilística a les gravacions de la partita BWV 829*. Barcelona, TFM, 2014-2015, pp. 15-26.

²⁴⁴ ROBINS, Brian. «Una entrevista con Gustav Leonhardt». *Mundo de la Música Antigua*, <https://bit.ly/3plhA1L> [consulta 29-03-2020].

música clásica convencional y a su formación en instituciones regladas, lo que desencadenó en adquirir progresivamente más adeptos²⁴⁵.

Por destacar de manera somera algunos datos biográficos del músico, se mencionará que creció en un ambiente familiar muy relacionado con la música. Estudió órgano y clavecín con Eduard Müller en la *Scola Cantorum Basilea* de 1947 a 1950. Fue en este último año cuando debutó en Viena como clavecinista. Además de estudiar musicología, fue profesor de clave en la *Hochschule für Musik* de Viena (1952-1955) y en el Conservatorio de Amsterdam (1954), organista de la *Nieuwe Kerk* (1959-1982) y fundador de la *Leonhardt Consort* (1955). La ciudad también le permitió estar en contacto con otros músicos como Nikolaus Harnoncourt (1929-2016), un director de orquesta austriaco que también fue uno de los pioneros en la interpretación con instrumentos originales o réplicas fidedignas²⁴⁶.

Si se establece una comparativa entre Landowska y Leonhardt, se podría señalar que ambos artistas nunca dejaron de formarse y se interesaron por la recuperación del repertorio y manuscritos musicales de siglos pasados. Sin embargo, mientras que la clavecinista polaca se especializó en la recopilación e interpretación de las obras de los siglos XVI-XIX (Véase el apartado 1.1.2.2.), el artista holandés amplió su estudio a piezas de los compositores anteriores al siglo XVI, aunque dedicó una especial atención a la música de los siglos XVII-XVIII.

La segunda diferencia se encuentra en el uso de su colección instrumental. Por su parte, Landowska fue muy tenaz en su búsqueda de instrumentos antiguos. De hecho, los expuso en su sala de conciertos en Saint-Leu-la-Fôret, uno de los espacios que más apreciaba de su templo. Tan solo algunos de ellos los llegó a emplear en sus actuaciones. Su interés por la Música Antigua y el clave, el cual presentaba un deteriorado estado y una pésima calidad sonora, le llevó a concebir un nuevo instrumento renovado: el clave Pleyel.

Si bien, hubo que esperar un tiempo para que los constructores se especializaran en la reparación e incluso los fabricasen tomando como modelo los originales. En esta línea y en lo que atañe a Leonhardt, el músico dio un paso más no solo reuniendo instrumentos históricos, sino que mandó construir copias a partir de los mismos y los empleó posteriormente en recitales y registros sonoros. Un suceso significativo que constituyó un precedente tuvo lugar en 1957, cuando ejerciendo de profesor en el Conservatorio de Amsterdam realizó un concierto donde utilizó una copia fabricada por Wilhelm Rück del clave de Carl August Gräbner de 1782. Se ha de tener presente que fue a partir de la década de los 60 cuando se produjo un renacimiento de la creación de

²⁴⁵ RUBINOFF, Kailan R. «The Gran Guru of Baroque Music: Leonhardt's antiquarianism in the progressivist 1960s». *Early Music*. XLII, 1 (2014), pp. 23, 31-32.

²⁴⁶ Archivo Leonhardt. «Gustav Leonhardt. Pedagogy...», <https://bit.ly/3iMU3V2> [consulta 29-03-2020].

clavecines²⁴⁷ y Leonhardt contribuyó a indagar y realizar esta práctica con instrumentos históricos o copias de los mismos²⁴⁸.

Su predilección por la búsqueda de la autenticidad en la Música Antigua le hizo entablar relación con constructores como Martin Skowronek (1926-2014), a quien conoció en 1956 a través de Kees Otten (1924-2008). Fue así como años más tarde el músico holandés se hizo en 1962 con el instrumento N°19 fabricado por el constructor alemán, un clave que fue utilizado en su primera grabación de las *Vísperas de Claudio Monteverdi* (1610) dirigida por *Hannoncourt* y en varias audiciones musicales²⁴⁹.

Mientras que la clavecinista polaca fue considerada como la precursora del «resurgir del clave» por haber restituido el timbre instrumental y haberlo reincorporado en el repertorio contemporáneo con las obras de Falla y Poulenc, Leonhardt constituía – según el juicio de musicólogos y críticos– la «segunda revolución», tanto por el planteamiento estético propuesto como por el uso en su diversa gama de instrumentos que representaban un nuevo enfoque²⁵⁰.

La tercera y última disparidad entre ambos, se localiza en que Leonhardt no sólo eligió un instrumento para interpretar todos los estilos de música, sino que seleccionó diferentes claves en base al tipo y época del repertorio que interpretaba²⁵¹. Este hecho, unido a su bagaje interpretativo y musicológico desarrollado acorde a las tendencias estéticas, sociales y culturales que se produjeron en el movimiento por la Música Antigua durante la época de la posguerra, le hicieron alcanzar una gran notoriedad y reputación dentro del panorama musical debido a varios factores.

En primer lugar, al inicio de su carrera clavecinística a principios de 1950, Leonhardt tuvo la suerte de llevar a cabo varias grabaciones con compañías discográficas americanas que habían descubierto en la ciudad vienesa la posibilidad de realizar los registros sonoros a un precio menor que en su país. Esto hizo que sus discos se divulgaran con mucha facilidad y su fama emergiese rápidamente a finales de los 60 y principios de los 70 como el principal clavecinista de la generación de la posguerra²⁵².

²⁴⁷ ELSTE, M. «From Landowska to Leonhardt...», pp. 18, 20.

²⁴⁸ RUBINOFF, K. R. «The Gran Guru of Baroque Music...», p. 27.

²⁴⁹ ELSTE, M. «From Landowska to Leonhardt...», p. 19. Véase también *Vespro Della Beata Vergine «Marien-Vesper (1610)»* [Grabación sonora] / Claudio Monteverdi (1567-1643), Concentus Musicus Wien, Nikolaus Hannoncourt, Jürgen Jürgens. GUSTAV LEONHARDT, clavecín. Alemania: Telefunken, 1977.

²⁵⁰ GAGO, Luis Carlos. «El tiempo recobrado» en *Abc*, 08-03-1990, p. 87; Véase también GAGO, Luis Carlos. «Peractum est» en *Abc*, 17-05-1990, p. 95.

²⁵¹ FRANCO, Enrique. «El pensamiento barroco de Leonhardt» en *El País*, 20-12-1990, <https://bit.ly/3sXPM5Q> [consulta 30-03-2020]. Véase también ELSTE, M. «From Landowska to Leonhardt...», p. 18.

²⁵² ROBINS, B. «Una entrevista con Gustav...»; Véase también RUBINOFF, K. R. «The Gran Guru of Baroque Music...», p. 25.

En segundo lugar, tampoco se debe olvidar –tal y como expone la musicóloga Kailan Ruth Rubinoff en un artículo donde hace referencia al impacto que Leonhardt provocó en Estados Unidos– el período de inestabilidad existente tras en el conflicto bélico²⁵³. Por un lado, en América había una gran inquietud social, protestas estudiantiles y movimientos contra la guerra de Vietnam, mientras que, por otro, en los Países Bajos existió una retórica de renovación, cambio social, cultural, religioso, político, progreso en tecnología y ciencia que perturbó la estabilidad de la época anterior. Esta situación, unida a los avances desarrollados en el ámbito de la grabación y los beneficios que adquirieron las compañías discográficas estadounidenses en el territorio holandés –donde presentaron al clavecinista como un músico serio y erudito–, los continuos desplazamientos a recitales, conferencias y lecciones magistrales que impartió en los centros, los colegios y las universidades más relevantes del país –como Boston, Harvard, Berkley y Nueva York–, así como su participación en la reconstrucción de películas históricas como *Chronicle of Anna Magdalena Bach (Diario de Anna Magdalena Bach)* en 1967 dirigida por Daniele Huilet y Jean-Marie Straube²⁵⁴, le posibilitaron mostrar su manera de entender la Música Antigua y sus habilidades interpretativas. Todos estos acontecimientos le hicieron atraer a un público sofisticado y educado en la Universidad, que hizo extender rápidamente su nombre y consolidar su reputación por los continentes americano y europeo.

En tercer lugar, Leonhardt a su paso por América, también tuvo ocasión de visitar algunos talleres de constructores que pretendían reconstruir o realizar copias instrumentales teniendo como principio la autenticidad, como fue el caso de los artesanos Frank Hubbard y William Dowd, con los que también Rafael Puyana tiempo después mantuvo el contacto según se constata en la correspondencia localizada en su fondo personal.

En cuarto y último lugar, en cuanto a la enseñanza, fue durante junio de 1960 cuando Leonhardt estuvo en el Conservatorio de Nueva Inglaterra de Boston (EEUU), la institución donde años atrás (1949-1950) Puyana había estudiado antes de trasladarse a Lakeville con Landowska. Se ha de tener presente que la ciudad de Boston se consideró un centro de rendimiento histórico dada la abundancia de colegios y Universidades que disponía de una audiencia musical sofisticada. Según relata la musicóloga Rubbinoff, el clavecinista holandés contó con la ayuda de estas instituciones y diversos profesionales para reclutar estudiantes, los cuales a su vez se convirtieron en una red de referencia. Pero sin duda alguna, fue el *Programa Fulbright* el que le hizo alistar más discípulos a su propuesta. Este proyecto –cargado de connotaciones políticas– fue establecido por el congreso en 1946. En él se favorecía el intercambio de estudiantes de Estados Unidos a Países Bajos con el objetivo de difundir la cultura y las tradiciones musicales europeas, el fomento del desarrollo tecnológico al mismo tiempo que se promovía «una imagen favorable de América en el extranjero». Generalmente, como anota Rubbinoff, el

²⁵³ RUBINOFF, K. R. «The Gran Guru of Baroque Music...», pp. 23-29.

²⁵⁴ FLORES, Alondra. «Murió Gustav Leonhardt, artífice del renacimiento del clavecín». *Cultura*, 18-01-2012, <https://bit.ly/3iSwN8b> [consulta 31-03-2020].

alumnado al que le concedían estas ayudas tenía un perfil determinado: pertenecía a la clase media, era inteligente, con educación universitaria, pero sin estar educado en el conservatorio y, además, tenía el anhelo de encontrar una trayectoria profesional alternativa a los empleos que de ellos se esperaban.

Como se anunciaba en líneas anteriores, Gustav Leonhardt se convirtió en líder de este movimiento, el cual progresivamente fue ganando más seguidores. Entre sus partidarios se encontraban Alan Curtis, Jim Weaver, John Koster, Peter Wolf, Lisa Goode, Martin Pearlman y Anthony Newcomb entre otros, quienes acudieron a Amsterdam para aprender clavecín y su repertorio²⁵⁵. Una de sus discípulas fue Luisa Durón (1939-), que a pesar de haberse iniciado en el clave Pleyel, posteriormente empleó instrumentos históricos siguiendo la nueva corriente. En una entrevista publicada en la revista *Concultura*²⁵⁶, la clavecinista expuso su percepción de cómo se desarrolló el movimiento de la Música Antigua en Holanda, argumentando que esta disciplina le parecía estar mucho más desarrollada que en Francia, tanto por las investigaciones como por el uso de instrumentos. Igualmente expresó su opinión sobre Landowska en el mundo del clave. A pesar de reconocer su dedicación y labor, no compartía la manera en la que lo tocaba, ya que generaba en las manos una tensión que no estaba especificada en ninguno de los manuscritos de los compositores o tratados de la época.

De esta reflexión se extrae la consideración que una amplia mayoría de músicos y estudiosos en la materia tenían de la escuela landowskiana, la cual calificaban de obsoleta, desfasada y mostraba una diacronía con respecto a las nuevas tendencias. Lógico tener este pensamiento tras los avances que se habían llevado a cabo en Música Antigua en un período de nueve lustros, desde la presentación del Pleyel en 1912 hasta el concierto de Gustav Leonhardt en el Conservatorio de Amsterdam en 1957 donde empleó un clave histórico.

Si bien, habría que reconocer su labor precursora y visionaria, no todos los adeptos de la escuela holandesa lo hicieron. Este fue el caso de Larry Palmer (s.f.), quien se manifestó abiertamente en *The Diapason* a favor de la nueva generación de intérpretes de clave compatriotas –como Andrew Appel, Scott Ross, Skip Sempé, Michael Sponseller o Barbara Baird– que empezaron a darse a conocer siguiendo esta propuesta. En cambio, el clavecinista no fue tan benévolo en expresar su opinión sobre la herencia landowskiana, mostrando su desacuerdo, la falacia que esta había constituido en la música de su tiempo y el desagrado que le ocasionaba su manera de tocar.

Mme. Landowska ha seducido a la parte más brillante del público estadounidense haciéndole creer que le ofrece una lectura auténtica de Bach y sus predecesores. Lo que esta mujer

²⁵⁵ RUBINOFF, K. R. «The Gran Guru of Baroque Music...», p. 28-31.

²⁵⁶ GARCÍA BONILLA, Roberto. «El clavecín, una perspectiva histórica, Luisa Durón». *Visiones sonoras: entrevistas con compositores, solistas y directores*. México, Conacultura, 2001, pp. 270-278.

realmente usa es un clave de Pleyel moderno, un instrumento que emplea como una especie de triturador... Después de quince años de escucha incrédula, finalmente estoy convencido de que esta mujer patea todos los pedales a la vista cuando siente el peligro por delante. Cuando ella se sienta para tocar una fuga de Bach, paso por todos los tormentos que experimenta un pasajero cuando un conductor errático está conduciendo sobre una traicionera carretera de montaña, y cuando finalmente termina, es casi un placer relajarse²⁵⁷.

Pese a que Gustav Leonhardt –como manifestó en una conversación que mantuvo con Juan García-Rico– no sabía dónde llevaría los comienzos de este movimiento²⁵⁸, en una entrevista que concedió al periódico *El País*²⁵⁹ años después, reflexionó sobre el progreso que se había producido en este ámbito musical, gracias sobre todo a las investigaciones divulgadas por musicólogos, a que las ediciones musicales fueron más accesibles, al incremento de construcciones históricas y la especialización del intérprete, haciendo entre todos un gran esfuerzo por comprender y situar mejor a la Música Antigua en el lugar que merecía estar. Sin embargo, el músico remarca que, a la hora de interpretar, se debe dejar a un lado toda la intelectualidad para hacer surgir la música.

La labor investigadora y musical desempeñada por el músico holandés asentando las bases interpretativas sobre instrumentos originales, le hicieron recibir distintos galardones como el *Premio Erasmo* en 1980 a manos del príncipe Bernardo de Holanda²⁶⁰ y reconocimientos entre 1983 y 1991 como *Doctor Honoris Causa* por diversas universidades europeas y americanas²⁶¹.

A modo de conclusión, cabe anotar que la explicación ofrecida sobre el contexto histórico-cultural y el marco estético en el que se desarrolló esta nueva propuesta y las circunstancias que posibilitaron su materialización y difusión, sirven de base para comprender la realidad a la que Puyana tuvo que hacer frente al inicio de su carrera, cuya decadencia estética de la escuela en la que se había formado y la impetuosa tendencia liderada por Leonhardt, condicionó la dirección que tomó su carrera artística. Resulta muy revelador esta fundamentación, pues al mismo tiempo, contribuye un pilar básico desde donde establecer una comparativa posterior entre la trayectoria profesional de ambos músicos.

²⁵⁷ PALMER, Larry. «Harpichord Playing in America “after” Landowska». *The Diapason*, 00-06-2011, pp. 19-20. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 95. Sobre con recortes de prensa. «Mme. Landowska has seduced the brighter part of the American public into believing that she offers it an authentic reading of Bach and his predecessors. What this lady actually uses is a modern Pleyel harpsichord, an instrument that she employs as a sort of dispose-all... After fifteen years of incredulous listening, I am finally convinced that this woman kicks all the pedals in sight when she senses danger ahead. When she sits down to play a Bach fugue, I go through all the torments that a passenger experiences when he is being driven over a treacherous mountain road by an erratic driver, and when she finally finishes the thing it is almost a pleasure to relax into nausea». La traducción es propia.

²⁵⁸ GARCÍA-RICO, Juan. «Entrevista a Gustav Leonhardt: “La sencillez del maestro”». *Ritmo*, 790 (2006), <https://bit.ly/2YhUNrS> [consulta 30-03-2020].

²⁵⁹ RUIZ MANZANILLA, Jesús. «Gustav Leonhardt defiende el valor de la investigación musical», en *El país*, 28-10-2001, <https://bit.ly/3omoB10> [consulta 30-03-2020].

²⁶⁰ [s.a.]. «El premio Erasmo» en *El País*, 10-09-1980, <https://bit.ly/3pkA8PL> [consulta 30-03-2020].

²⁶¹ [s.a.]. «Gustav Leonhardt (1928-2012)». *Orquesta Barroca Sevillana*. [s.f.], <https://bit.ly/3ceksK8> [consulta 30-03-2020].

2.3. El gran gurú de la Música Barroca [Gustav Leonhardt] versus El Príncipe de los virtuosos del clavicémbalo [Rafael Puyana]

Wanda Landowska hizo surgir el renacimiento del clavecín en el siglo XX, convirtiendo en moda el retorno al pasado. Fue así como muchas instituciones comenzaron a tener interés por este instrumento y su repertorio²⁶². Pasaron muchos años hasta que esta corriente estética se aceptó. Rafael Puyana –uno de sus últimos discípulos– pudo ver esta culminación en sus inicios como intérprete, dándose a conocer con el clave Pleyel (Véase el apartado 3.1.). El instrumento que había adquirido en 1951 y empleado para estudiar con la intérprete polaca, lo utilizó tanto en las temporadas de concierto de los años 50 y 60 como en algunas grabaciones discográficas, mostrando su virtuosismo, su sentido del ritmo y su talento, señalándolo como un fiel heredero de su maestra. Justo cuando su carrera clavecinística había comenzado a despegar, tal y como se acaba de exponer en el apartado anterior, la propuesta de la escuela landowskiana fue cuestionada por una nueva línea que desafiaba la idoneidad del Pleyel (Véase el apartado 3.1.2.). Entre los seguidores de esta nueva corriente se encontraban otros intérpretes, como Gustav Leonhardt y Thurston Dart²⁶³.

Como se ha comentado anteriormente, el principal propósito de este epígrafe es desvelar la posición que Rafael Puyana ocupa dentro de este cambio estético, el cual será descrito a partir del análisis de la documentación sobre Música Antigua albergada en su biblioteca personal. Dado que hay un clarividente punto de inflexión en su carrera artística, se partirá de efectuar una comparativa de la trayectoria profesional de ambos artistas.

Si se compara a los clavecinistas holandés y colombiano, también conocidos por la prensa como «El gran gurú de la Música Barroca»²⁶⁴ y el «Príncipe del Clavicémbalo»²⁶⁵, se podría decir que ambos crecieron en una familia con tradición musical, se formaron y estuvieron rodeados de grandes artistas y divulgaron su visión de la Música Antigua a través de discos, conciertos, conferencias y clases magistrales, impartidas en Escuelas, Universidades y Conservatorios, como fue el caso de Leonhardt, o en clases particulares y cursos específicos, como lo hizo Puyana. Asimismo, estos músicos entablaron relación con constructores, realizaron conciertos en las mismas ciudades y festivales, hicieron una película en 1967 y 1985 respectivamente, dejaron los escenarios en un intervalo próximo de 6 años (2011 y 2005) e incluso fallecieron con un año de diferencia (2012 y 2013). A pesar del gran paralelismo, la convicción musical y la dirección de sus proyectos fue totalmente opuesta. Por ello, es muy probable que Rafael Puyana se sintiese con una gran incertidumbre y molesto por la rapidez con la que la nueva práctica se expandió y adquirió numerosos seguidores, al

²⁶² CHAPMAN, Jane. «Redefining the Harpsichord». *The Musical Times*, CXXXII, 1785 (1991), p. 547; ROBLES FITÓ, Álex. «Música con el sabor de los siglos» en *La Vanguardia*, 01-05-1998, p. 8.

²⁶³ UNGER-HAMILTON, Clive. «Obituary: Rafael Puyana...» en <https://bit.ly/36dCkRR> [consulta 27-03-2020].

²⁶⁴ RUBINOFF, K. R. «The Gran Guru of Baroque Music...», pp. 23-35.

²⁶⁵ [s.a.]. «En pos de la perfección...» en <http://bit.ly/3abuGIJ> [consulta 05-10-2017].

mismo tiempo que dejó al descubierto la escuela en la que se había formado. Algunos de sus más allegados, explicaron que esta situación la interpretó como un ataque personal. Sin duda alguna fue una ruptura estética que ocurrió en un corto período de tiempo. Y ahora, ¿dónde se ubicaba musicalmente Rafael Puyana? ¿Hacia dónde debía dirigir su práctica?

El músico colombiano no alcanzaba a comprender cómo podían atacar los pensamientos y acciones de su maestra, cuya transcendencia era someramente conocida por haber iniciado y dirigido todas las miradas de la investigación e interpretación hacia la música de pasado, además de haber sido –como dijo Martin Elste en el artículo «From Landowska to Leonhardt, from Pleyel to Skowronek: historicizing the harpsichord, from stringed organ to mechanical lute»– una pionera en el mundo del clave, donde luchó más de treinta años por restablecer la importancia de este instrumento en las salas de concierto y donde tuvo la dificultad añadida de acostumbrar al público en su puesta en escena²⁶⁶. Añadiendo si cabe, la entereza, valor y rigurosidad con la que defendió su propuesta en un mundo liderado por hombres.

La incertidumbre que generaba esta situación y la determinación de hacia dónde debía guiar su carrera, hizo que Puyana se documentase sobre las distintas actividades, proyectos y propuestas escénicas que se estaba llevando a cabo en el panorama musical del momento y de forma específica, se interesó por todo lo referente a Gustav Leonhardt, los músicos y constructores que seguían esta corriente.

En relación con la labor desarrollada por el clavecinista holandés, Puyana se hizo –como se puede contemplar en la tabla 8– con los dos volúmenes publicados por Kees Rosenhart bajo el título *The Amsterdam harpsichord tudor*, cuyo prólogo fue escrito por el propio Leonhardt. Del mismo modo, el artista colombiano adquirió los veintidós discos divulgados por su principal adversario, de los cuales quince de estas grabaciones sonoras son de música de J. S. Bach, una de C. P. E. Bach y de D. Scarlatti, dos de J. J. Froberger y otras dos de recopilaciones musicales del propio intérprete holandés.

Documentación sobre Gustav Leonhardt en el Fondo Personal de Rafael Puyana: Libros y discos.	Signatura
<i>Jean Sebastien Bach : Suite Française N° IV BWV 815, Suite Anglaise N° III BWV 808, Partita N° II BWV 826</i> [Grabación sonora] / Johann Sebastian Bach (1685-1750). GUSTAV LEONHARDT, clavecin. [Francia] : Harmonia Mundi, [196 ?].	C. 87-1145
<i>J. S. Bach: Partita N° IV en ré majeur BWV 828, Toccata en mi mineur BWV 914, Ricercare à 3 et 6 voix de «l'Offrande Musicale» BWV 1079</i> [Grabación sonora] / Johann Sebastian Bach (1685-1750). GUSTAV LEONHARDT, clavecin. [Francia]: Harmonia Mundi, [1966].	C. 87-1146
<i>Le clavier bien tempéré II: preludes et fugues I a VIII</i> [Grabación sonora] / Johann Sebastian Bach (1685-1750). GUSTAV LEONHARDT, clavecin. [Francia]: Harmonia Mundi, [197?].	C. 87-1160
<i>Brandenburgiste Konzerte Nr. 5 u. 6</i> [Grabación sonora] / Johann Sebastian Bach	C. 87-1161

²⁶⁶ ELSTE, M. «From Landowska to Leonhardt...», p. 13.

(1685-1750). GUSTAV LEONHARDT, clavecin. [Alemania]: Harmonia Mundi, cop. 1965.	
<i>Partita III en la mineur, BWV 827, Partita en ré majeur, BWV 828</i> [Grabación sonora]/ Johann Sebastian Bach (1685-1750). GUSTAV LEONHARDT, clavecin. [Francia] : Harmonia Mundi, [196 ?].	C. 87-1163
<i>J. S. Bach: Partita N° V en sol majeur, BWV 829, Partita VI en mi mineur, BWV 830</i> [Grabación sonora] / Johann Sebastian Bach (1685-1750). GUSTAV LEONHARDT, clavecin. [Francia] : Harmonia Mundi, [1966].	C. 87-1162
<i>Les trois sonates pour viole de gambe et clavecin BWV 1027-1028-1029</i> [Grabación sonora]/ Johann Sebastian Bach (1685-1750). GUSTAV LEONHARDT, clavecin. [Francia] : Harmonia Mundi, [196 ?].	C. 87-1164
<i>14 Sonate per Clavicembalo</i> [Grabación sonora] / Domenico Scarlatti. (1685-1757). GUSTAV LEONHARDT, clavecin. [S. l.]: RCA Red Seal, p. 1979.	C. 96-3012
<i>Goldberg variations</i> [Grabación sonora] / Johann Sebastian Bach (1685-1750). GUSTAV LEONHARDT, clavecin. Nueva York : The Bach Guild, cop. 1953.	C. 132-2737
<i>Goldberg variationen um 1740</i> [Grabación sonora] / Johann Sebastian Bach (1685-1750). GUSTAV LEONHARDT, clavecin. [S. l.]: Telefunken, p. 1965.	C. 132-2739
<i>Goldberg variations : Vanguard Everyman Classic.</i> [Grabación sonora] / Johann Sebastian Bach (1685-1750). GUSTAV LEONHARDT, clavecin. [Nueva York]: Vanguard Everyman Classic, [1965].	C. 132-2761
<i>Gustav Leonhardt spielt Cembalo & Orgel</i> [Grabación sonora] / Johann Sebastian Bach (1685-1750). GUSTAV LEONHARDT, clavecin. [S.l.]: Telefunken-Decca, p. 1969.	C. 132-2742
<i>Inventionen. Sinfonien : BWV 722-801, Gesamtaufnahme = Complete editions = Edition intégrale</i> [Grabación sonora] / Johann Sebastian Bach (1685-1750). GUSTAV LEONHARDT, clavecin. [S.l.] : Phonogram, p. 1976.	C. 132-2749
<i>Ouverture à la française : BWV</i> [Grabación sonora] / Johann Sebastian Bach (1685-1750). GUSTAV LEONHARDT, clavecin. [S. l] : Harmonia mundi, [196?].	C. 132-2752
<i>Partita D-dur BWV 825. Partita V G-dur BWV 829</i> [Grabación sonora] / Johann Sebastian Bach (1685-1750). GUSTAV LEONHARDT, clavecin. [S. l] : Harmonia mundi, [197?].	C. 132-2754
<i>Partita D-dur. Toccata e-moll. 2 Ricercare asus dem Musikalischen Opfer.</i> [Grabación sonora] / Johann Sebastian Bach (1685-1750). GUSTAV LEONHARDT, clavecin. [S. l] : Harmonia mundi, [196?].	C. 132-2760
<i>Double concerto pour deux clavecins, deux cors et orchestre. Concerto pour violoncelle et orchestre</i> [Grabación sonora] / Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788). GUSTAV LEONHARDT, clavecin. [S. l.]: Harmonia Mundi, [1967 ?].	C. 101-2670
ROSENHART, Kees. <i>The Amsterdam harpsichord tutor.</i> Prefacio: Gustav Leonhardt. Amsterdam, Muziekuitgeverij Saul B. Groen 1977-1978.	C. 103-3786 (I, II)
FROBERGER, Johann Jacob (1616-1667). <i>Musik für Cembalo</i> [Grabación sonora] / GUSTAV LEONHARDT, clavecin. [Alemania]: Harmonia Mundi, [1962].	C. 109-1624
FROBERGER, Johann Jacob (1616-1667). <i>Suites françaises</i> [Grabación sonora] / GUSTAV LEONHARDT, clavecin. [Francia]: Harmonia Mundi, [19??].	C. 109-1625
LEONHARDT, Gustav (1928-2012). <i>Germanisches Nationalmuseum Nürnberg Sammlung Rück</i> [Grabación sonora] / GUSTAV LEONHARDT (cembalo) y JÖRG DEMUS, Hammerflügel [Freiburg]: Harmonia Mundi, [19??].	C. 163-709
LEONHARDT, Gustav (1928-2012). <i>A recital of Organ and Harpsichord Pieces: to commemorate the Fourth-hundredth Anniversary of Sweelinck's birth. françaises</i> [Grabación sonora] / GUSTAV LEONHARDT, clavecin. [S. l.]: Cambridge Records, [1963].	C. 163-725

Tabla 8. Documentación sobre Gustav Leonhardt en el Fondo Puyana: Libros y Discos.

En cuanto a los proyectos, se ha de tener en cuenta que la mirada de esta nueva corriente hacia la búsqueda de la autenticidad sonora, estaba regida por el empleo de instrumentos originales o copias. Rafael Puyana siempre le gustó estar informado sobre las réplicas que se estaban haciendo a partir de los originales históricos y una parte de

ese testimonio se divulgaba en prensa. En su biblioteca personal se conservan tres recortes de periódico redactados por Andrés Ruiz de Tarazona. En uno de ellos, apareció la entrevista que el profesor, musicólogo y crítico musical madrileño le hizo a Antonio de la Herrán explicando las características del teclado de algunos claves y las construcciones que había hecho tomando de modelo los planos de un Ruckers de finales del XVII y de un Dulcken de principios del XVIII. Según relata el constructor jerezano, Puyana estuvo en su taller viendo un clave fabricado en Sevilla en el siglo XVII. Al contemplarlo, el intérprete se quedó tan impresionado por las características que presentaba –donde se encontraban los principios constructivos alemanes e influencias alemanas además de poseer la particularidad de tener una tapa roja con imágenes del mundo sudamericano e indios americanos– que le demandó una réplica²⁶⁷. Según argumenta el propio constructor, Puyana insistió mucho en adquirirlo, aunque él no se lo quiso vender. En la actualidad el clave original y la copia se encuentran en los almacenes de Alcalá de Henares pertenecientes al Museo Arqueológico Nacional²⁶⁸.

Los otros dos documentos periodísticos del musicólogo y crítico musical Ruiz de Tarazona hallados, anunciaban el ciclo de música que Antonio Baciero presentó en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid en el año 1985²⁶⁹ y la crítica periodística sobre «Goya y la Música»²⁷⁰. Del mismo modo, se ha localizado el libro que este publicó en 1980 bajo el título *Luys de Narváez y la Escuela de Vihuelistas Españoles*²⁷¹.

Con respecto a la puesta en escena, Rafael Puyana se inquietó por conocer lo que otros intérpretes estaban ofreciendo en sus recitales con instrumentos históricos y copias de originales. Por ello, se ocupó de reunir paulatinamente una variada documentación que fue completada gracias a los envíos que le hacían sus amigos y conocidos que conocían sus focos de interés. Entre estos se localizan varios recortes de prensa con imágenes instrumentales –como en la espineta que grabó Marcelo Fagerland²⁷² o las pinturas que albergaba el clave de doble teclado de Andreas Ruckers (1628)²⁷³–, los extractos periodísticos que mencionan nuevas aportaciones musicales en el ámbito de la Música Antigua –como el artículo sobre «la contribución al estudio de las digitaciones antiguas para instrumentos de teclado. François Couperin y *L'art de toucher le*

²⁶⁷ RUIZ DE TARAZONA, Andrés. «Un constructor de clavicémbalo» en *El País*, 21-01-1979, p. VII. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118 a. Carpeta Naranja.

²⁶⁸ Email. Denise de la Herrán a M. Victoria Arjona. 14-04-2020.

²⁶⁹ RUIZ DE TARAZONA, Andrés. «Antonio Baciero da a conocer el resultado de años de investigación musical» en *El País*, 25-11-1985, p. 40. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I).

²⁷⁰ RUIZ DE TARAZONA, Andrés. «Goya y la Música» en *Abc. Tribuna Abierta*, 05-04-1996 y 06-04-1996, p. 26. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 125. Adj. 1665.

²⁷¹ RUIZ DE TARAZONA, Andrés. *Luys de Narváez y la Escuela de Vihuelistas Españoles*. Granada, Asociación Cultural Hispano Alemana, 1980. AMF. Fondo Puyana. C. 84-3627.

²⁷² TRIANDE, Mauro. «Doce som de um instrumento único» en *Jornal do Brasil*, 07-01-1991. s.p. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 89. Incluido en R. 1575.

²⁷³ DAVIS, Frank. «Taking about sale-room. A harpsichord, silver and french impressionist painting» en *Country Live*, 28-08-1958, pp. 408-409. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 89 R. 1570, p. 14.

clavecin»²⁷⁴–, algunas cartas acompañadas de ilustraciones de instrumentos antiguos – como la que le envía Alejandro Massó sobre unos claves de origen español acompañada del libro de tecla de Ymelda Bungo (1780)²⁷⁵–, numerosas fotografías, negativos y postales de instrumentos históricos antiguos repartidos por todo el legado –aunque una amplia mayoría se concentran en la Caja N° 89– y diversos programas divulgados sobre una temática concreta, como la publicación de la restauración del patrimonio musical en Latinoamérica financiado por Repsol YPF²⁷⁶.

A la luz de lo expuesto, se evidencia que Puyana tenía curiosidad y un deseo continuo de estar informado de todo lo que acontecía durante su época, al mismo tiempo que mostraba su anhelo de formación y ser un experto en el estudio de la Música Antigua. Este conocimiento le permitiría, además, dilucidar y determinar su rumbo artístico.

El otro centro de atención se genera sobre el contenido de los documentos de Música Antigua albergados en la biblioteca personal de Puyana, hace dedicar unas líneas que mencionen los volúmenes manejados por el intérprete, los cuales resultaron ser de importancia en su carrera clavecinística. La vasta colección recopilada, integra numerosas monografías, catálogos, revistas, antologías de partituras, artículos de prensa y cartas donde se abordan tanto cuestiones de edición e interpretación, iconografía y organología, como de aspectos culturales y de arquitectura. Por la temática abordada, merecen distinguirse los volúmenes *La interpretación de la Música Antigua* de Robert Donington y *Los secretos de la Música Antigua: Búsquedas sobre la interpretación de los siglos XVI-XVII-XVIII* de Antoine Geoffroy. Igualmente, se ha de destacar el catálogo titulado *Libros antiguos sobre la música y partituras antiguas*, que fue comprado por el clavecinista en el Hotel Drouot el martes 8 de noviembre de 1977. Por último, se tienen que poner de relieve los cuantiosos artículos de diversa temática publicados en los números de las revistas pamplonesa *Goldberg: Revista de Música Antigua*, la *Revista musical trimestral Polyhonie*, las publicaciones aparecidas en el *Registro de Música Antigua –Register of Early Music–* y *Early Music*.

Documentación de Música Antigua en el Fondo Puyana	Signatura
<i>An anthology of english lute music (16th century)</i> . David Lumsden (ed.). Londres, Schott & Co., cop. 1954.	C. 148-3644

²⁷⁴ MORALES LÓPEZ DEL CASTILLO, Luisa. «Contribución al estudio de las digitaciones antiguas para instrumentos de teclado. François Couperin y *L'art de toucher le clavecin*». Barcelona, 00-02-1980, pp. 1-32. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 152. R. 2441.

²⁷⁵ Carta. Alejandro Massó a Rafael Puyana. Madrid-París. 05-02-2006. Carta original mecanografiada. AMF Fondo Puyana. Caja N° 157. R. 3974; Véase MASÓ, Alejandro (ed.). *El libro de una organista del Cusco: Libro de tecla de Ymelda Bungo: composiciones breves del siglo XVIII para clavecín en un manuscrito de los Andes*. [S.l.], [s.n.], [19?]. AMF. Fondo Puyana. C. 157-3972.

²⁷⁶ *Programa Repsol YPF para la Música de Latinoamérica bajo el auspicio de Unesco*. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 157 R. 3974. Véanse también las Carta. Alejandro Massó a Rafael Puyana. Madrid-París. 20-06-2001; Carta. Alejandro Massó a Rafael Puyana. Madrid-París. 05-02-2006. Ambas son originales mecanografiados. Postal. Alejandro Massó a Rafael Puyana. 2001. Postal original. Todos se encuentran en el AMF Fondo Puyana. Caja N° 157. R. 3974.

<i>Boston early music festival & Exhibition: 16-31 May 1981.</i> Boston, s.n., 1981.	C. 58-2290
<i>Early English Harpsichord Music.</i> Alec Roley (rev.) 7 vols. Londres, Winthrop Rogers, cop. 1917, vol. 2.	C. 65-2203
<i>Early English Keyboard Music: an Anthology.</i> Howard Ferguson (ed.). Londres, Oxford University Press, cop. 1971, vol. 1.	C. 65-2171
<i>Early English Keyboard Music: an Anthology.</i> Howard Ferguson (ed.). Londres, Oxford University Press, cop. 1971, vol. 2.	C. 39-1395
<i>Early English Keyboard Music: Ancienne Musique Anglaise pour le Clavecin: Antigua Música Inglesa para teclado: Altenglische Klaviermusik.</i> Alex Rowley (rev.). Londres, Winthrop Rogers, cop. 1919.	C. 65-2195
<i>Early french Keyboard Music: an Anthology.</i> Howard Ferguson (ed.). 2 vols. Londres [et al.]: Oxford University Press, 1966.	C. 128-3182
<i>Early German keyboard music (including Australia & the Netherlands): an anthology.</i> Howard Ferguson (ed.). 2 vols. Londres [et al.]: Oxford University Press, cop. 1970.	C. 24-469 C. 24-470
<i>Early keyboard Music: A Collection of Pieces of written for the Virginal, Spinnet, Harpsichord and Clavichord.</i> Louis Oesterle (ed.). 2 vols. New York, G. Schirmer, cop. 1932.	C. 33-928
<i>Early italian piano music of the seventeenth century.</i> Brian Shaw (col.). New York, J. Fischer & Bro., cop. 1948.	C. 71-2905
<i>Early medieval music up to 1300.</i> Anselm Hughes (ed.). Londres, Oxford University Press, 1953.	C. 144-3297
<i>Early music.</i> Oxford, Oxford University Press, 1973-.	C. 58-2291, C. 58-2292, C. 58-2293, C. 58-2295, C. 58-2296, C. 58-2297, C. 58-2298, C. 58-2299, C. 58-2300, C. 58-2301, C. 58-2302, C. 58-2303, C. 58-2304, C. 58-2305, C. 58-2306, C. 58-2307, C. 58-2308, C. 58-2309, C. 58-2310, C. 58-2311, C. 58-2312, C. 58-2313, C. 58-2314, C. 58-2317, C. 58-2318, C. 58-2319, C. 58-2320, C. 58-2321, C. 58-2322, C. 58-2323, C. 58-2324, C. 58-2325
<i>Early spanish keyboard music: an anthology.</i> Barry Ife and Rob Truby (ed.). 3 vols. Londres, Oxford University Press, cop. 1986.	C. 157-3955
<i>Editing early music: notes on the preparation of printer's copy.</i> [S. l.], Novello & Co., Oxford University Press, Stainer & Bell, 1963.	C. 21-3920
<i>Goldberg: Early music magazine. Revista de Música Antigua.</i> Pamplona (Navarra), Goldberg Ediciones, D. L. 1997-2003.	C. 162-3950
<i>Johannes of Lublin. Tablature of Keyboard Music.</i> John Reeve (ed.). [S.l.], American Institute of Musicology, 1964, vol. 1.	C. 148-3655
<i>Keyboard music of the fourteenth & fifteenth centuries.</i> Willi Apel (ed.). [S.l.], American Institute of Musicology, 1963.	C. 65-2156
<i>Livres anciens d'architecture: incunables, impressions de Lyon et divers (Bibliothèque Jean Cateland); Livres anciens sur la musique et partitions anciennes [catálogo].</i> [París, Hôtel Drouot, 1977]. Anot. Autógr. De Rafael Puyana. "Vente à Drout... Le mardi 8 novembre 1977".	C. s. n. II-125
<i>Music aus früher zeit für klavier. Musique du moyen age. Music of early times (1350-1650). Deutschland und Italien. Allemagne et Italie. German and Italy.</i> Mainz, B. Schott Söhne, cop. 1934, vol. 1.	C. 24-471, C. 66-2410
<i>Music aus früher zeit für klavier. Musique du moyen age. Music of early</i>	C. 65-2194

<i>times (1350-1650). England, Frankreich, Spanien. Angleterre, France, Espagne, England, France, Spain.</i> Mainz, B. Schott Söhne, cop. 1934, vol. 2.	
<i>Polyhonie: Revue musicale trimestrielle.</i> Bibliotheque d'études musicales. Paris, Richard-Masse, 1947-1948.	C. 33-890
<i>The register of Early Music.</i> Oxford, Oxford University Press, 197-.	C. 58-2468, C. 58-2470
<i>Schott's Anthology of Early Keyboard Music.</i> Londres, Schott & Co., cop. 1951.	C. 39-1389, C. 39-1401, C. 65-2152
<i>Schott's Anthology of Early Keyboard Music.</i> Londres, Schott & Co., cop. 1951.	C. 39-1394, C. 39-1400
<i>Schott's Anthology of Early Keyboard Music.</i> Londres, Stainer & Bell, cop. 1951.	C. 39-1390, C. 65-2151, C. 65-2163
<i>Schott's Anthology of Early Keyboard Music.</i> Londres, Stainer & Bell, cop. 1951.	C. 39-1391
<i>Schott's Anthology of Early Keyboard Music.</i> Londres, Stainer & Bell, cop. 1951.	C. 39-1392
<i>Spanish organ masters after Antonio de Cabezón [partitura].</i> Willi Apel (ed.). [S.l.], American Institute of Musicology, 1971.	C. 130-2499
<i>The art of the suite: Eight suites of dances for piano or harpsichord by masters of the 17th and 18th centuries.</i> Yella Pessi (ed.). New York, Marks Edition, cop. 1947.	C. 71-2903
BRUYR, José. <i>Grétry.</i> Paris, Les éditions Rieder, 1931.	C. 30-3152
DI VEROLI, Claudio. <i>Unequal temperaments: and their role in the performance of early music.</i> Argentina, Veroli, cop. 1978.	C. 21-3916
DONINGOTN, Robert. <i>The interpretation of early music.</i> Londres, Boston, Faber and Faber, 1979.	C. 96-3025
DOWLAND, Robert. <i>Varietie of lute lessons (1610).</i> Edgard Hunt (trans. Tablaturas de clave). Londres, Schott & Co., cop. 1957.	C. 148-3643
ESSES, Maurice. <i>Dance and instrumental diferencias in Spain during the 17th and early 18th centuries. History and Background, Music and Dance.</i> Stuyvesant (New York), Pendragon Press, cop. 1992, vol. 1.	C. 143-2770
ESSES, Maurice. <i>Dance and instrumental diferencias in Spain during the 17th and early 18th centuries. History and Background, Music and Dance.</i> Stuyvesant (New York), Pendragon Press, cop. 1994, vol. 2.	C. 143-2771
ESSES, Maurice. <i>Dance and instrumental diferencias in Spain during the 17th and early 18th centuries. History and Background, Music and Dance.</i> Stuyvesant (New York), Pendragon Press, cop. 1994, vol. 3.	C. 143-2772
FACOLI, Marco. <i>Collected Works [partitura].</i> Willi Apel (ed.). [S.l.], American Institute of Musicology, 1963.	C. 29-191
FRESCOBALDI, Girolamo. <i>Keyboard compositions preserved in manuscripts.</i> W. R. Shidle (ed.). [S.l.]: American Institute of Musicology, 1968.	C. 29-204
GEOFFROY-DECHAUME, Antoine. <i>Les Secrets de la musique ancienne: recherches sur l'interprétation XVI-XVII-XVIII siècles.</i> [Francia]: Fasquelle, D. L. 1983.	C. 96-3023, C. 96-3024
GIBBONS, Christopher. <i>Keyboard Compositions.</i> Clare G. Rayner (ed.). [S.l.], American Institute of Musicology, 1967.	C. 65-2202
GOLDRON, Romain. <i>De Sainte-Sophie à Notre-Dame.</i> Lausanne, Rencontre, Guilde du disque, cop. 1965.	C. 2-2327
GOLDRON, Romain. <i>Musique Antique; Musique d'Orient.</i> Lausanne, Rencontre, Guilde du disque, cop. 1965.	C. 2-2328
HASSE, Nicolaus & Ewaldt. <i>Keyboard music from polish manuscripts: Organ chorales.</i> J. Golos & A. Stukowski (ed.). [S.l.], American Institute of Musicology, 1965.	C. 148-3656
HASKELL, Harry. <i>The early music revival: a history.</i> Londres, Thames and Hudson, cop. 1988.	C. 89-1568
HASKELL, Harry. <i>The early music revival: a history.</i> New York, Thames and Hudson, cop. 1988.	C. 113-3317
HEARTZ, Daniel. <i>Keyboard Dances form the earlier Sixteenth Century.</i> Daniel Hartz (ed.). [S.l.], American Institute of Musicology, 1965.	C. 29-200

JACKSON, Roland. <i>Neapolitan Keyboard composers, circa 1600</i> . Roland Jackson (ed.). [S.l.]. American Institute of Musicology, 1967.	C. 29-203
MARESCHELL, Samuel. <i>Selected Works</i> . Jean-Marc Bonhote (ed.). [S.l.], American Institute of Musicology, 1967.	C. 30-3119
PASQUINI, Bernardo. <i>Collected Works for keyboard</i> . Maurice Brooks Haynes (ed.). [S.l.], American Institute of Musicology, s.f., vol. 1.	C. 29-193
PASQUINI, Bernardo. <i>Collected Works for keyboard</i> . Maurice Brooks Haynes (ed.). [S. l.], American Institute of Musicology, 1964, vol. 2.	C. 29-194
PASQUINI, Bernardo. <i>Collected Works for keyboard</i> . Maurice Brooks Haynes (ed.). [S. l.], American Institute of Musicology, 1967, vol. 3.	C. 29-195
PASQUINI, Bernardo. <i>Collected Works for keyboard</i> . Maurice Brooks Haynes (ed.). [S. l.], American Institute of Musicology, 1967, vol. 4.	C. 29-196
PASQUINI, Bernardo. <i>Collected Works for keyboard</i> . Maurice Brooks Haynes (ed.). [S. l.], American Institute of Musicology, 1967, vol. 5.	C. 29-197
PASQUINI, Bernardo. <i>Collected Works for keyboard</i> . Maurice Brooks Haynes (ed.). [S. l.], American Institute of Musicology, 1968, vol. 7.	C. 29-198
PASQUINI, Bernardo. <i>Collected Works for keyboard</i> . Ercole Pasquini (ed.). [S.l.], American Institute of Musicology, 1966.	C. 29-202
PICCHI, Giovanni. <i>Collected Keyboard Works</i> . J. Evan Kreider (ed.). [S.l.], American Institute of Musicology, Hänssler Verlag, 1977.	C. 135-3892
PICCHI, Giovanni. <i>Collected Keyboard Works</i> [partitura]. J. Evan Kreider (ed.). [S.l.], American Institute of Musicology, Hänssler Verlag, 1977.	C. 29-219
POWER, Leonel. <i>Gloria</i> . Margaret Bent (ed.). Londres, Oxford University Press, Music Department, cop. 1974.	C. 58-2467
PRUNIERES, Henri. <i>Cavalli et l'opéra vénitien au XVII^e siècle</i> . París, Rieder, cop. 1931.	C. 52-2609
ROBLEDO, Luis. <i>The enigmatic canons of Juan del Vado (c. 1625-1691)</i> . [Londres], [Oxford University Press], 1957.	C. 162-3945
SALVATORE, Giovanni. <i>Collected Keyboard Works</i> [partitura]. [S.l.]. American Institute of Musicology, 1964.	C. 29-192
STORACE, Bernardo. <i>Selva di varie compositioni: d'intavolatura per cimbalo ed órgano</i> [partitura]. Barton Hudson (ed.). [S. l], American Institute of Musicology, 1965.	C. 29-199
STROZZI, Gregorio. <i>Capricci da Sonare. Cembali et Organi</i> . Barton Hudson (ed.). [S. l], American Institute of Musicology, 1967.	C. 29-201
WILSON, Newman. <i>Early Keyboard fingering and its effect on articulation</i> . Tesis doctoral. Universidad de Standford (California), s.n., 1954.	C. 2-2342

Tabla 9. Documentación y Música Antigua en el Fondo Puyana

A esta tabla habría que añadir los recortes de prensa que se ocupan de analizar algún aspecto de la disciplina relacionado con el clave y su interpretación. Entre ellos se ha de referenciar el texto publicado en *The New York Times* por Edward Rohstein, quien dedica unas líneas a tratar el término «autenticidad» y el significado tan distinto que ha adquirido en diversos estudiosos²⁷⁷.

Tampoco se han de pasar por alto, los artículos de dicha temática redactados y enviados por diversas amistades, como el que adjuntó Howard Schott en una carta bajo el título *The Harpsichord Revival*²⁷⁸. De igual modo, no se puede prescindir de citar los

²⁷⁷ ROHSTEIN, Edward. «Early Music and the Passions for Authenticity» en *The New York Times*, 30-12-1982, s.p. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 95. Sobre con recortes.

²⁷⁸ Carta. Howard Schott a Rafael Puyana. Oxford-[S.l.]. 28-06-1974. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 58. Adj. R. 2291. Véase SCHOTT, Howard. «The harpsichord revival». *Early Music*, II, 2 (1974), pp. 85-96.

diez documentos albergados en la Caja N° 21 bajo el título *Conferencias Artículo Putman Aldrich* que conforman diez borradores manuscritos y mecanografiados relacionados entre sí. Por manifestar algunas cuestiones más relevantes del mismo, se dirá que en el primero de ellos, Puyana atribuía el renacimiento del clave no solo a su maestra, sino también al compositor Manuel de Falla, quien había contribuido a ampliar su repertorio²⁷⁹. Del segundo al décimo documento, el artista redactó distintos borradores que versaban sobre las conferencias que dictó, los comentarios interpretativos de música clavecinística, los problemas relacionados con su ejecución y unas anotaciones que integraba un debate sobre la autenticidad obtenidas de un artículo. Seguidamente se desglosarán los temas que se tratan.

Bajo el título «Diversos aspectos sobre la interpretación de la música para clave», el músico presentó en el segundo escrito una serie de recomendaciones que se deben tener presentes antes de interpretar. Primeramente, se ha tener alguna referencia sobre las ediciones *Urtext*, la lectura de los tratados de la época contemporánea al compositor que se estudia, las digitaciones originales, las alteraciones rítmicas, el desarrollo de la técnica clavecinística o las variaciones del *touché* clavecinístico²⁸⁰ que permiten expresar una infinidad de valores musicales en solo un registro. A estas premisas esenciales, Puyana anotó que se han de considerar también dos elementos fundamentales en la ejecución, siendo en segundo lugar, la evolución de la fabricación de los instrumentos y, en tercer lugar, la formación cultural del músico. De estos últimos temas recalzó que, aunque los instrumentos históricos constituyesen un medio imprescindible para acercarnos a la realidad de la época, no hay que olvidar la ejecución instrumental del intérprete capaz de expresar y emocionar mediante su sensibilidad, inteligencia y nivel cultural²⁸¹.

Una vez contemplados estos requisitos, el clavecinista expuso en el tercer informe los problemas relacionados con la interpretación de la Música Antigua enfocados desde una triple perspectiva que abarca la contextualización de la obra – también abordado en el cuarto documento –, la metodología a seguir en el proceso de enseñanza-aprendizaje y el modo de interpretarse.

Por una parte, manifestó que, tras considerar el tipo de edición y su fidelidad al texto original, posteriormente había que emplazar la obra dentro de la época en la que fue concebida y recurrir sin descuidar los textos, los tratados antiguos o estudios con el objeto de encuadrar mejor su contexto. Respecto a este último tema, continuó su exposición planteando un debate acerca de la dificultad de acceso y discriminación entre las buenas y malas ediciones. Es por ello que propuso tanto a las instituciones de

²⁷⁹ PUYANA, Rafael. «Como ciudadano de lo que fue el Nuevo Reino de Granada». [S.l.]: [s.n.], [s.f.], p. 1. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 21. Sobre. Conferencias. Artículo Putnam Aldrich.

²⁸⁰ Término que integra todos los problemas prácticos para resolver los problemas que puedan presentarse al estudiar la técnica del clave. Principalmente se centra en la articulación y en los diferentes tipos de ataque.

²⁸¹ PUYANA, Rafael. «Diversos aspectos sobre la interpretación de la música para clave». [S.l.]: [s.n.], [s.f.], p. 1. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 21. Sobre. Conferencias. Artículo Putnam Aldrich.

enseñanza como a las bibliotecas musicales, la precisión y la dotación de una buena formación en este ámbito.

Durante el trascurso de este tercer documento, Puyana también se detiene en aclarar cómo enseña la formación técnica partiendo de las dos exigencias anteriormente señaladas, donde su labor es ser un guía en el aprendizaje del alumnado, permitiendo sugerir soluciones sin que sean impuestas para que este pueda expresarse y elegir la mejor opción según «sus instintos, conocimiento y agrado».

Finalmente, la última cuestión formulada en este tercer documento fue el tema de la inexistencia de la interpretación ideal, la cual se convirtió en una pieza central de investigación a lo largo de toda su carrera. Puyana solía decir que la autenticidad en la ejecución estaba ligada a la fidelidad al texto y la formación histórico-estética del intérprete, teniendo siempre presente la separación temporal y los avances tecnológicos de la época en la que la obra fue concebida.

[...] La búsqueda de la autenticidad en la interpretación, la fidelidad a los textos originales de los compositores, etc. Expuse esas ideas como la condición ineludible del arte de la interpretación musical. Sostengo que la fidelidad al texto, complementada con una formación histórico-estética de gran solidez, son finalmente el camino ideal para un resultado original y válido en la interpretación. El límite de tiempo que le ha sido otorgado a cada individuo no le permite pretender cubrir todos los aspectos de una época en relación con la obra que interpreta; solo constituye un puente con el espíritu de otro hombre que vivió en otra época y circunstancias que el paso del tiempo no permite elucidar en la totalidad de sus misterios [...] ²⁸².

Entre los estudios publicados relativos a esta temática, sobresale «La auténtica interpretación» de Putnam Aldrich ²⁸³, el cual fue dedicado por el propio autor. Su revisión le hizo redactar varias hojas manuscritas y mecanografiadas bajo los epígrafes «dificultades en lograr la completa autenticidad», «la búsqueda de la autenticidad en la interpretación en la Música Antigua» y «la cuestión de la autenticidad en el siglo XX» ²⁸⁴.

Las lecturas anteriormente mencionadas le hacen concluir que la autenticidad total es quimérica, puesto que, por un lado, nadie tendría la certeza absoluta de lo que se estaba haciendo porque esta evidencia está en completa renovación y es «incompleta en el arte» ²⁸⁵ y por otro, además de tener presente el texto y su formación, el intérprete nunca debe olvidar la capacidad de comunicar y conmover con su ejecución, la cual diferirá de un músico a otro según el saber, la destreza, la técnica y el gusto personal.

²⁸² PUYANA, Rafael. «Los problemas relacionados con la interpretación de la Música Antigua». [S.l.]: [s.n.], [s.f.], pp. 1-3. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 21. Sobre. Conferencias. Artículo Putnam Aldrich.

²⁸³ ALDRICH, Putnam. «The “Authentic” Performance of Baroque Music». Essays on Music in Honor of Archibald T. Davison, Cambridge Department of Music, Harvard University, 1957, pp 161–171. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 21. Sobre. Conferencias. Artículo Putnam Aldrich. Dedicado a Puyana por el autor.

²⁸⁴ PUYANA, Rafael. «Dificultades en lograr la completa autenticidad» y «Elementos de expresión» [S.l.]: [s.n.], [s.f.], pp. 1-2; PUYANA, Rafael. «La búsqueda de la autenticidad en la interpretación de la Música Antigua». [S.l.]: [s.n.], [s.f.], pp. 1-5 y PUYANA, Rafael. «The Quest for authenticity in musical revival in a strictly 20th century phenomenon». [S.l.]: [s.n.], [s.f.], pp. 1-14. Todos en AMF. Fondo Puyana. Caja N° 21. Sobre. Conferencias. Artículo Putnam Aldrich.

²⁸⁵ VILLEGAS, R. «Rafael Puyana: El clavicémbalo ha reconquistado su posición...», p. 4.

[...] Todavía tenemos que adivinar mucho en los diversos aspectos de la interpretación para poder admitir la posibilidad de reconstrucción de absoluta fidelidad científica de una partitura barroca, el grado de aproximación variará necesariamente de acuerdo con los conocimientos, habilidad, técnica e imaginación musical de los ejecutantes, por no hablar de su buen gusto. Aunque considero que la ejecución auténtica debe permanecer como un ideal, a veces pienso que la búsqueda ciega de la autenticidad a toda costa, tiene tantos peligros como virtudes: si se convierte en una manía, se puede lograr un detalle, en perjuicio de la obra y su comunicación. Muchas veces la pedantería de los hombres que no conocen el límite de los conocimientos que pueden reunir en el corto tiempo que les es dado vivir, hacen que un evento musical pierda su sentido y malogre»²⁸⁶.

Una vez más Puyana manifiesta que si estos elementos no están presentes la obra pierde su sentido²⁸⁷ y, por lo tanto, el resultado se convierte en actuaciones deshumanizadas. Llegado a este punto, es cuestión de peso detenerse en subrayar cómo estos elementos señalados son esenciales para Puyana y Leonhardt, primando en ellos, el acto de hacer música y emocionar al oyente. Si bien esta visión fue afín, las desavenencias –que se tratarán de manera más específica en los siguientes subepígrafes– se presentaron en la manera de acercarse e interpretar históricamente el repertorio barroco.

Como se aventuraba anteriormente, la propuesta de Leonhardt estaba encaminada a ejecutar lo más fiel posible las pretensiones del compositor, teniendo presente las posibilidades del período en el que la obra fue concebida²⁸⁸. Este enfoque intelectual presentado, alejado de la formación convencional y reglada, contribuyó a incrementar el número de seguidores en esta nueva corriente²⁸⁹.

En lo que concierne a la autenticidad en la interpretación histórica, este término es concebido desde distintas aproximaciones en los estudios presentados. Además, como apunta Roberto García, existió un tiempo en el que se apreciaba un fanatismo rígido e intolerable en cuanto a la manera «perfecta, ortodoxa, absolutamente apegada al manuscrito» de ejecutar, al mismo tiempo que criticaban y segregaban duramente si alguien no tenía la especialidad en la materia antigua²⁹⁰. Progresivamente, la situación ha ido cambiando a la vez que han surgido nuevas formaciones musicales y estudios científicos. Uno de los artículos más reveladores y de actualidad, es el de Hermann Danuser quien aproxima al lector al mundo de la performance desde una pluralidad de perspectivas que engloban cuestiones tan sustanciales como la terminología relacionada con la interpretación, las pretensiones del autor y del intérprete a través de la representación de una obra –cuya ejecución está basada en uno de los tres modos que expone–, la lectura de una pieza articulada en torno a un registro sonoro o a la música

²⁸⁶ PUYANA, Rafael. «La búsqueda de la autenticidad en la interpretación...», pp. 1-5.

²⁸⁷ PUYANA, Rafael. «Conferencia ilustrada del clavecinista Rafael Puyana». [S.l.]: [s.n.], [s.f.], pp. 1-6. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 21. Sobre. Conferencias. Artículo Putnam Aldrich.

²⁸⁸ ROBINS, B. «Una entrevista con Gustav...».

²⁸⁹ RUBINOFF, K. R. «The Gran Guru of Baroque Music...», pp. 23, 31-32.

²⁹⁰ GARCÍA BONILLA, Roberto. «El clavecín, una perspectiva histórica...», p. 274.

en vivo, junto a los elementos que hay que tener en cuenta a la hora de ejecutarlo sin olvidar una dialéctica entre la obra, el análisis y su interpretación²⁹¹.

A lo largo de este epígrafe se ha podido contemplar la fundamentación bibliográfica que Puyana tomó en consideración para determinar la dirección que debía seguir su trayectoria profesional tras la muerte de su maestra. El volumen documental y su análisis posterior demuestra la constante revisión, el estudio, el afán de profundizar el dominio musical en este campo y estar actualizado con todas las propuestas que se estaban llevando a cabo. Del mismo modo, se puede afirmar que en cada período hay una verdad referente a la obra, el compositor y la estética que ha ido variando de generación tras generación. Pese a que tanto Leonhardt como Puyana presentaron un pensamiento paralelo que integraba algunos de los aspectos que se habían de considerar a la hora de hacer música, los elementos divergentes, como ya se han señalado, circunscribían en el ámbito interpretativo.

El diagnóstico señalado plantea una premisa más, el cómo Puyana afrontó la nueva estética, qué actuaciones aplicó a su puesta en escena. Muy a su pesar, el artista asumió el ocaso de la escuela landowskiana. Su continuación en el panorama musical dependía de la continuación o revisión y modificación de su tipo de espectáculo. Sin nunca olvidar a su maestra polaca, agradecer sus enseñanzas y adscribirse a esta escuela, paulatinamente se materializaron nuevos cambios en sus actuaciones desarrollados, en parte, por la influencia de esta tendencia. Esta progresiva evolución se describirá en la siguiente sección donde se abordará, por un lado, el vínculo que el artista mantuvo con diversos constructores y por otro, cuáles fueron los instrumentos que empleó en recitales y grabaciones sonoras.

2.3.1. La relación de Rafael Puyana con los constructores de sus instrumentos

Dentro de los grandes clavecinistas del siglo XX influidos por la escuela de Wanda Landowska se encontraban los intérpretes Fernando Valenti (1926-1990) o Rafael Puyana (1931-2013), quienes utilizaron el clave Pleyel que tenía distintos pedales para conseguir un cambio rápido de registro. Sin embargo, este era un elemento moderno que no estaba presente en los claves históricos.

Rafael Puyana, como se mencionó en líneas anteriores, comenzó su carrera clavecinística con el Pleyel, pero en su etapa inicial también estuvo interesado en los instrumentos históricos. En concreto, acapararon su atención los claves que se albergaban en el taller de Frank Hubbard. Una serie de cartas halladas en el epistolario del Fondo Puyana demuestran el deseo del artista por contactar con el constructor para tratar determinados asuntos. La primera evidencia se localiza en la respuesta de la carta

²⁹¹ DANUSER, Hermann. «Interpretación». *Revista de Musicología*. XXXIX, 1 (2016), pp. 19-45. Véanse también FABIAN, Dorottya. «The meaning of Authenticity and The Early Music Movement: A Historical Review». *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, XXXII, 2 (2001), pp. 153-167; WAISMAN, L. J. «Música Antigua y autenticidad...», pp. 255-268.

que William R. Dowd –el fabricante y clavecinista que trabajó con Hubbard desde 1949 al 1958 en el taller en Massachusetts– emitió a Puyana en 1957 mencionándole que, si tenía interés en ver el instrumento, cuyas especificaciones no se detallan, podría hacerlo el 12 de abril de ese mismo año en su domicilio de Cambridge e igualmente, estaría encantado de recibirlo en su taller en Waltham²⁹². En aquel momento el músico estaba a seis días de hacer su gran debut en el *Town Hall* de Nueva York y, como tenía establecido sus compromisos profesionales por Washington D. C, Hartford y Bogotá, le fue imposible trasladarse.

Nuevamente, el artista colombiano se puso en contacto con el constructor William Dowd para que le facilitase la dirección postal de Hubbard en Bruselas. No obstante, por el momento se desconocen los temas que el músico quería tratar con él con tanta urgencia²⁹³. Los nuevos indicios de conexión entre Hubbard y Puyana se señalan en 1960, cuando el artista localizó el clave original de tres teclados construidos por H. A. Hass (1740)²⁹⁴ y se hizo con él cuatro años más tarde (Véase el apartado 3.3.2.). Según comenta el propio intérprete en las notas que acompañan al disco *Six partitas from the Clavier-Übung*²⁹⁵, no acabó nada contento con la reparación de este instrumento llevada a cabo por Hubbard y su asistente Bésard, convirtiéndose así en un motivo más que suficiente para que no volviese a contratar sus servicios nunca más. Sin embargo, este no fue motivo para que incorporase a su biblioteca personal los libros *Harpsichord Regulating and Repairing*²⁹⁶ y *Three centuries of harpsichord making*²⁹⁷ publicados en 1963 y 1970 respectivamente por este constructor.

Se ha de anotar que Puyana a finales de los años 50 también estuvo en contacto con Frank Rutkowski, quien responde a algunas de las cuestiones que el músico le formuló sobre la construcción y entrega de unos instrumentos que le había encargado construir. El de mayor tamaño –que no especifica– sería entregado en octubre de 1959 si se daban las siguientes condiciones; se demandaba antes del 1 de agosto del año anterior y se había depositado 500\$. En el caso de que el intérprete no indicase lo contrario, el constructor asumiría que solicitaba un Pleyel. Asimismo, Rutkowski aprovechó la carta para informarle sobre el precio de uno de los claves en los que también Puyana estaba interesado²⁹⁸. Por falta de información en la correspondencia y en las fuentes documentales, se ignora qué ocurrió finalmente, pero se conoce con seguridad que el artista no se hizo con ningún instrumento de este taller.

²⁹² Carta. William R. Dowd a Rafael Puyana. Waltham (Massachusetts)-Lakeville (Connecticut). 02-04-1957. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Folio A3 Blanco.

²⁹³ Carta. William R. Dowd a Rafael Puyana. Waltham (Massachusetts)-Lakeville (Connecticut). 29-05-1957. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Folio A3 Blanco.

²⁹⁴ UNGER-HAMILTON, C. «Obituary: Rafael Puyana...», p. 47.

²⁹⁵ *Six partitas from the Clavier-Übung I* [Grabación sonora]...

²⁹⁶ HUBBARD, Frank. *Harpsichord Regulating and Repairing*. Boston, Tuner's Supply Inc, cop. 1963. AMF. Fondo Puyana. C. 21-3918.

²⁹⁷ HUBBARD, Frank. *Three centuries of harpsichord making*. Cambridge, Massachusetts, Harvard, University Press, 1970. AMF. Fondo Puyana. C. 91-3803.

²⁹⁸ Carta. Frank Rutkowski a Rafael Puyana. [S.l.]-[S.l.]. 08-07-1958. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Folio A3. Blanco.

Otro de los constructores con los que el clavecinista se comunicó fue con David Rubio, quien le fabricó en 1973 –en su taller en Duns Tew (Oxford)– la copia del clave de dos teclados siguiendo el modelo Taskin del siglo XVIII. No existe una evidencia notoria en la correspondencia que cite cómo se produjo la comunicación entre ambos tratando la construcción y el transporte de este instrumento, posiblemente debido a que estuvieron en contacto telefónicamente. Únicamente se conservan las copias al carbón de las cartas que el músico envió al constructor en 1983 y 1984 requiriendo la reparación del clave y el acuerdo de los términos económicos²⁹⁹.

Del mismo modo, Puyana estuvo vinculado con Andrea Goble, quien restauró el Hass original. El intérprete quedó tan complacido que les propuso a Andrea y Anthony Goble la fabricación de la copia del Hass original, la cual fue realizada en Oxford en 1994³⁰⁰, costó 26.143,75£³⁰¹, está revalorizado en 120.000€ y actualmente se encuentra en el *Aula Puyana* del Auditorio Manuel de Falla de Granada (Véase el apartado 3.3.2.). Sin embargo, este no fue el único instrumento que los constructores le hicieron, ya que se tiene constancia que les encargó una réplica del clave (Hass 1734) cuyo original se encuentra en el Museo de Bruselas y del que conservó su imagen en algunas postales de su legado³⁰². En relación a este último instrumento, parece ser que el intérprete quería disponer de este instrumento con la máxima celeridad, aunque las exigencias que le planteó a Robert Goble para su elaboración provocó una demora en el tiempo estimado debido a que tendría que elaborar nuevos³⁰³.

A finales de ese mismo mes, el intérprete mostró su angustia por adquirirlo a tiempo, dado que de él dependían los numerosos compromisos profesionales que ya tenía acordados³⁰⁴. No se conocen más datos del desenlace de esta historia, tan solo que, con el tiempo la relación de Andrea y Anthony Goble con Puyana se estrechó y como consecuencia, el artista reclamó su presencia en varios de sus compromisos profesionales, como en la afinación de algunos de los instrumentos que empleó en proyecto filmográfico *Domenico Scarlatti his music and his world* 1985 (Véase el apartado 5.2.).

²⁹⁹ Carta. Rafael Puyana a David Rubio. París-Cambridge. 10-12-1983. Carta original fotocopiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia varia; Carta. Rafael Puyana a David Rubio. Bogotá-Cambridge. 30-01-1984. Carta, copia al carbón, original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia varia.

³⁰⁰ Carta. Rafael Puyana a Alain [Montebello?]. [S.l.]-[S.l.]. 14-02-2006. Carta original manuscrita y mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 90. Sobre blanco. Tarjeta.

³⁰¹ Factura copia del Hass 1740 (Goble 1994) en Service Export a Rafael Puyana. París-Colombia. 21-06-1995. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 90. Sobre Goble 3 Manual Copy.

³⁰² Postal de clave. Musée Instrumental Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles. Clavecin à double clavier. Construit par H. A. Hass à Hambourg en 1734. (cat. N° 630). AMF. Fondo Puyana. Caja N° 89. R. 1570 pp. 88-89.

³⁰³ Carta. Robert Goble & Sons a Rafael Puyana. Oxford-Bogotá (Colombia). 10-01-1984. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia Varia.

³⁰⁴ Carta. Rafael Puyana a Andrés Goble. Londres-[S.l.]. 28-01-1984. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia Varia.

Otro de los constructores con los que Rafael Puyana también habló fue con Bill Hyman. La relación con su empresa, según se evidencia en la correspondencia, fue un tanto tumultuosa debido a que los acuerdos iniciales pactados con el fabricante no pudieron llegar a cumplirse debido a su repentina muerte el 11 de junio de 1974. Tras su fallecimiento, Doris E. Hyman se hace cargo de la empresa y le comunica al intérprete el 11 de octubre de 1974, cómo puede recuperar –de una manera diferente por las circunstancias económicas en las que se encontraba el negocio– el anticipo o primer pago que entregó para la creación de la copia de un Blanchet. La señora Hyman le propone que el clave que comenzó Bill Hyman fuese terminado por la compañía David May –la cual pasaría a llamarse William Hyman Harpsichords Inc.– para continuar el legado del constructor. El nuevo dirigente necesitaba el consentimiento de Puyana para proseguir con el proceso³⁰⁵. La respuesta del mismo llegó el 26 de octubre de ese mismo año, renunciando al planteamiento presentado y solicitando la devolución de la cuantía en un plazo de 6 meses. A pesar de la tristeza que sintió el intérprete por la pérdida del constructor y no tener la copia del Blanchet fabricado por él, subrayó que debería haber estado listo bastante antes de su muerte y no se le había notificado sobre la evolución de su instrumento³⁰⁶.

No fue hasta el 22 de julio de 1976 cuando David May –que junto a John Bennett habían trabajado con Bill Hyman– tuvo noticias de la liquidación de la empresa y las nuevas construcciones que se habían realizado. El Sr. May le invitó a asistir al taller para escuchar, tocar y escoger los instrumentos, remarcando asimismo que, estaría en la elección del intérprete quedarse o no con el mismo. La entidad le tendría terminado uno a su llegada, a falta de los aspectos de pintura y decoración final que a lo sumo tardarían uno o dos meses más. A este aspecto, el músico debía contemplar que, a la cantidad ya entregada, tendría que añadir 9.000\$ en la entrega³⁰⁷.

La réplica del clavecinista llegó 3 meses más tarde, siendo una vez más contundente, diciendo que no aceptaría un clave que no «fue hecho y terminado por Bill Hyman», que quería recuperar los 3.400\$ aportados y tratar este asunto en los términos más amables posibles, en lugar de tener que ocuparse su abogado de Nueva York. No obstante, el músico aprovechó su carta para preguntarle, por un lado, el lugar que su encargo ocupaba en el *Pequeño libro negro* de los clientes donde Bill Hyman anotó todos los instrumentos que debía realizar. Por otro, Puyana deseaba saber quiénes habían sido los receptores de los clavicémbalos de Hymann hechos en Stonington por estos constructores³⁰⁸.

³⁰⁵ Carta. Doris E. Hyman a Rafael Puyana. Hoboken (New Jersey)-París. 11-10-1974. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja azul sin numerar, Cámara. Documentación.

³⁰⁶ Carta. Rafael Puyana a Doris E. Hyman. París-Hoboken (New Jersey). 26-10-1974. Carta copia al carbón manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja azul sin numerar, Cámara. Documentación.

³⁰⁷ Carta. David J. May a Rafael Puyana. Connecticut-París. 22-07-1976. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja azul sin número. Cámara. Documentación.

³⁰⁸ Carta. Rafael Puyana a Mr. David J. May. París-Connecticut. 03-10-1976. Carta copia al carbón mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja azul sin número. Cámara. Documentación.

El Sr. May respondió a las cuestiones que el intérprete le planteó en su carta anterior y, asimismo, le notificó que, si le resultaba más cómodo tratar con un abogado, le enviase el nombre para comunicarse con él³⁰⁹. El asunto parece que se prorrogó años después. A principios de febrero de 1979, David May nuevamente le escribió porque sabía por Marc Ducornet la inquietud que este asunto le generaba³¹⁰. En esta nueva carta, el constructor reiteró la calidad y exclusividad de sus instrumentos al mismo tiempo que le propuso la alternativa de quedarse el instrumento o recibir el dinero³¹¹.

Parece ser que la argumentación e insistencia del Sr. May hizo entrar en razón a Puyana, quien en octubre de 1979 le mandó las especificaciones de decoración y soporte, junto a otras cuestiones sobre la construcción, envío y recepción de este nuevo instrumento por un precio cerrado de 6.000\$³¹². Seis días más tarde recibió noticias del fabricante, quien se alegraba de la nueva recibida y respondía detalladamente a las cuestiones que le había formulado en la carta anterior. En ella le recomendaba algunos aspectos de su elaboración y pintura. En el caso de que se lo entregaran sin pintar, cuyo coste descendería en 500\$, le aconsejaba que encargase este trabajo al americano Sheridan German o al francés Marc Ducornet. De esa manera, tendría su clave en 60 días y lo adquiriría de forma completa a finales de enero de 1980. El Sr. May necesitaba conocer su opinión para continuar con el proceso según las indicaciones y términos económicos acordados³¹³. El desenlace de lo que ocurrió posteriormente se desconoce, por lo que se ignora si se llegó o no a fabricar el instrumento y si Puyana finalmente lo adquirió.

Sin embargo, se tiene constancia que Willard Martin fue el último de los constructores que le hicieron un instrumento al clavecinista, en concreto, le reprodujo la copia del Blanchet. En el epistolario del Fondo Puyana tan solo se conservan dos cartas entre ambos, donde en una de ellas se precisa de la decoración de la tapa de uno de los dos instrumentos que le hizo, concretamente sobre el virginal muselar³¹⁴, y en la otra, lo contento que quedó el artista con el resultado final de las construcciones³¹⁵.

La hipótesis que se planteaba anteriormente, referida a la influencia o no de esta tendencia liderada por Gustav Leonhardt, sí tuvo una incidencia directa en su actividad musical. El establecimiento de esta nueva doctrina y su asentamiento en el terreno

³⁰⁹ Carta. David J. May a Rafael Puyana. Connecticut-[S.l.]. 08-10-1976. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja azul sin número. Cámara. Documentación.

³¹⁰ Carta. Marc Ducornet-Rafael Puyana. Montreuil-París. 21-07-1979. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja azul sin número. Cámara.

³¹¹ Carta. David J. May a Rafael Puyana. Connecticut-[S.l.]. 02-02-1979. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja azul sin número. Cámara. Documentación.

³¹² Carta. Rafael Puyana a Mr. David J. May. París-Connecticut. 08-10-1979. Carta copia al carbón mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja azul sin número. Cámara. Documentación.

³¹³ Carta. David J. May a Rafael Puyana. Connecticut-[S.l.]. 14-10-1979. Carta original mecanografiada y al final manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja azul sin número. Cámara. Documentación.

³¹⁴ Carta. Willard Martin a Rafael Puyana. U.S.A.-[S.l.]. 11-05-1998. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 89. Adj. R. 1572.

³¹⁵ Carta. Willard Martin a Rafael Puyana. U.S.A.-[S.l.]. 14-07-[s.f.]. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja azul sin número. Cámara. Sobre marrón 05-12-2005.

musical, hizo que Puyana, desde finales de los 50, comenzase a inquietarse por la adquisición o construcción de copias de instrumentos históricos afín de aumentar su colección privada y poderlos utilizar en recitales y grabaciones sonoras, un hecho que finalmente se materializó a partir de la década de los 70. Pese a que el artista mantuvo relación con varios constructores, tan solo Frank Hubbard, David Rubio, Willard Martin, Robert, Andrea y Anthony Goble fueron los elegidos para recrear sus claves históricas. A continuación, se dedicará un epígrafe para exponer cuáles fueron los instrumentos que utilizó en su trayectoria profesional.

2.3.2. Los instrumentos empleados en discos y conciertos

Al inicio de su carrera, como se ha constatado en el apartado anterior, el artista estuvo interesado en los instrumentos históricos, aunque rechazó la idea de utilizarlos en primera instancia debido a que no se habían alcanzado los avances necesarios para su correcta restauración o copia fidedigna, además de que el sonido era demasiado efímero, algo que también dependía de la acústica de la sala, de la habilidad del intérprete y la percepción del oyente, como manifestó el artista en una entrevista en el diario *Patria*³¹⁶. Por ello, Puyana utilizó el Pleyel «Grand Modèle», un instrumento muy ligado a su maestra y sus inicios, pero que paulatinamente destituiría por la utilización de claves históricas.

Como muchos otros músicos de su generación, Puyana empleó una gran diversidad de instrumentos a lo largo de su carrera clavecinística. Entre estos se encontraban los de su propia colección: el clave Pleyel «Grand Modèle» fabricado en París en 1951, la copia del clave de dos teclados Pascal Taskin (1769) realizado por David Rubio en Duns Tew (Oxford) en 1973, la reproducción del doble manual H. A. Hass (1734) efectuado por Robert Goble e Hijos Ltd en Oxford, el clave original de triple teclado Hass (1740) que había sido restaurado por Robert Goble y su réplica llevada a cabo por Andrea & Anthony Goble en 1994, la copia del clave del siglo XVIII hecho por Antonio de la Herrán, el ejemplar de dos teclados (s. XVIII) creado por Willard Martin en 1982 en Bethlehem (Pensilvania, EEUU) según el modelo de Nicolás Blanchet y un virginal muselar de tipo flamenco hecho en el taller de este último constructor en 1993 conforme al original de J. Couchet (1650), instrumentos que serán descritos con más detalle en el apartado 3.3.

En los conciertos y grabaciones discográficas, el músico colombiano también se sirvió de otros que le prestaron para la ocasión, algunos de ellos fueron: el clave italiano fabricado por Domenico da Pesaro [*Domenicus Pisarensis*] (c. 1550), el clave español (c. 1720) procedente del Convento de las Carmelitas Descalzas de las Latuecas, el clave construido por la fábrica Pleyel tomando como modelo el perteneciente a la colección Heyer de Colonia de principios del siglo XVIII, la copia de un clavecín franco-flamenco del siglo XVIII existente en el Museo de Edimburgo, la réplica del clave de Christian

³¹⁶ DUCADOS, C. «Rafael Puyana: Elegí el clave porque...», p. 4.

Zell (Hamburgo 1728) realizado por Robert Goble & Son en Oxford, el doble manual firmado por Jacobus y Abraham Kirckman en 1785, el pianoforte que hizo Johannes Carda tomando como modelo el original de Thomas Tomkinson ca. 1790, el fortepiano elaborado por Broadwood en 1793 en Londres³¹⁷, el clave Rutkowski y el de dos teclados con registros manuales fabricado en 1981 por Eckehart Merzdorf en Stuttgart (Alemania).

Del mismo modo, Puyana utilizó de la colección de Fenton House (Hampstead, Londres) el clave de dos teclados manufacturado por Hans Ruckers en 1612 –el cual perteneció a Jorge III y fue prestado por el *National Trust* de la Colección Real gracias al permiso de su majestad la Reina– y el clave de dos teclados creado por Shudi y Broadwood en 1770. Además hay que añadir los que utilizó de la colección Medici Giulini (Italia), entre los que se encontraban un clave italiano del siglo XVI construido por Domenico da Pesaro –conocido también como Domenico Pisarense–, el virginal rectangular de Baptista Carenonus (Salò, 1700?), la espineta trapezoidal firmada debajo de una tecla por Fecit Rinaldo Bertoni (Bologna, 1707), el clave fabricado por Andrés Fernández Santos en Valladolid 1728, el gran pianoforte de Antón Walter (circa 1790-1795) y dos pianofortes de Johann Schantz.

Entre la documentación localizada hasta ahora en la biblioteca personal del clavecinista se recoge información sobre cómo alcanzó a hacerse con estos instrumentos y dónde los utilizó. Por resaltar uno de los acontecimientos más destacados, sobresale su actuación en el *Wigmore Hall* el 14 de febrero de 1972³¹⁸, donde utilizó en la primera parte el doble manual firmado por Jacobus y Abraham Kirckman (1785), restaurado por el Sr. Bronislaw Roguski y prestado por el Sr. Norman Wright. En la segunda parte, empleó el fortepiano firmado por Johannes Broadwood (1793), rehabilitado por el Sr. Derek Adlam. Sus características musicales quedan detalladas en el programa.

Se debe hacer un inciso para mencionar, como evidencia el contenido de una de sus cartas, que en 1966 Puyana estaba bastante entusiasmado por tocar un clave Kirckman. Por ello contactó con Bjarne B. Dahl, especialista en hacer informes de restauración, quien además de proporcionarle su amplia red de contactos por si deseaba conocer más instrumentos, le informaba de este y otros claves –como el Broman o el Rosenau– junto a las características más singulares que presentan³¹⁹. Igualmente, el músico colombiano se comunicó con Alejandro Masó, quien le notificó que podría encontrar en el Schleswig-Holstein (Alemania) un clave Kirckman y otros que también podrían interesarle porque se hallaban un Taskin, un Hieronimo Broccano y un Ruckers,

³¹⁷ Mientras que en el disco se menciona que este instrumento data del año 1739 <http://bit.ly/3j3vOC6> [consulta 03-04-2020], el programa 14-02-1972 (véase la nota 318) pone que toca un fortepiano Broadwood 1793 comprado en 1971 en Sotheby.

³¹⁸ Programas de mano. Rafael Puyana (Harpsichord). Wigmore Hall (Londres). 14-02-1972. 19h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 103. Programas.

³¹⁹ Carta. Bjarne B. Dahl a Rafael Puyana. California-[S.l.]. 20-12-1966. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 89. R. 1570 pp. 88-89.

los cuales pertenecían a la colección Andrés E. Beurman en *Schloss Hasselburg*³²⁰. La particular combinación musical no solo se caracterizó por la elección instrumental, sino la selección de varias piezas de C. P. E. Bach, J. Haydn y W. A. Mozart en el programa bipartito que fueron ejecutadas con estos instrumentos:

Obras	Compositores	Instrumento
1. <i>Württemberg Sonata, Wotquenne 49, no. 1</i>	C. P. E. Bach	Doble manual Jacobus y Abraham Kirckman (1785)
2. <i>Sonata en Re mayor (1773), Hoboken XVI/24</i>	J. Haydn	
3. <i>Doce Variaciones 'Ah, vous dirai-je, Maman' (1778), KV. 265</i>	W.A. Mozart	
4. <i>Fantasia libre en Fa sostenido menor, Wotquenne 67</i>	C. P. E. Bach	Fortepiano Joahnes Broadwood (1793)
5. <i>Sonata en Re mayor (1777), KV. 311</i>	W.A. Mozart	
6. <i>Andante y variaciones para piano forte (1793), Hoboken XVII/6</i>	J. Haydn	
7. <i>Sonata en Mi bemol (1794), Hoboken XVI/52</i>	J. Haydn	

Tabla 10. Programa de concierto de Rafael Puyana en el Wigmore Hall el 14-02-1972.

A esta singularidad, hay que anotar la selección de imágenes que se incluían el programa de mano de este recital, donde aparece Puyana con el primero de los claves citados. Estas fotografías fueron realizadas por *Lotte Meitner Graff* en Londres un año antes de la celebración de este evento³²¹. Las mismas no aparecen reunidas en una única carpeta, sino que se encuentran repartidas por varias de todo el legado.

En definitiva, como se ha justificado a lo largo de los dos epígrafes anteriores, desde el inicio de su carrera Rafael Puyana no obvió la posibilidad de utilizar los instrumentos históricos, aunque los limitados progresos que se habían desarrollado por aquel entonces sobre estos, le llevaron a continuar usando el clave Pleyel durante los años 60. A pesar de que la decadencia hegemónica de la escuela de su maestra y el establecimiento de la nueva corriente le hicieron desestabilizar inicialmente su propuesta escénica, la revisión de su planteamiento, la indagación en distintas fuentes y la especialización en la materia, le hicieron direccionar su carrera artística adquiriendo o tomando en préstamo –de la mano de colecciones, museos o constructores– los originales o copias fidedignas que exhibió en recitales y grabaciones sonoras a partir del final de la década de los 60 y principios de los 70.

Rafael Puyana siempre se sintió muy agradecido con el trato y enseñanzas recibidas por parte de Landowska porque constituyeron un pilar fundamental en su instrucción. Sin embargo, con el tiempo el clavecinista reconoció que modificó su forma de concebir, tocar e interpretar la Música Antigua. Así que aceptó este obstáculo

³²⁰ Carta. Alejandro Massó a Rafael Puyana. Madrid-París. 11-12-1996. Carta original mecanografiada. AMF Fondo Puyana. Caja N° 157. R. 3974.

³²¹ Véase el retrato de Rafael Puyana al clave de doble teclado hecho por Jacobus y Abraham Kirckman en 1785. Foto de Lotte Meitner-Graf, Londres, 1971. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 95. Sobre marrón. Fotos de Wanda Landowska y Manuel de Falla.

y punto de inflexión como un desafío. Al abrigo de los avances científicos y tecnológicos que se habían dado en esta disciplina, terminó por sumarse a la práctica del repertorio con instrumentos históricos.

[...] Todos los clavecinistas que pertenecemos a las generaciones herederas del triunfo Landowskiano hemos tenido que enfrentarnos a graves problemas de consciencia artística causados por el desvío de un camino ideal y legítimo en la reconstrucción del antiguo instrumento. Sabemos que las obras han sufrido formal y estéticamente por esta razón en nuestras interpretaciones. Descubrimos la invalidez de los efectos de registros que no pudieron, históricamente, estar al servicio de la imaginación de los compositores. Descubrimos también que un efecto colorístico no es sustituto genuino del sonido ideal de un buen instrumento, o de un buen “toucher” variado que –ayudado por la espléndida sonoridad– impone la claridad de concepto que se puede tener de una arquitectura musical.

La mayoría de los clavecinistas del momento, gracias a las providenciales investigaciones sobre los instrumentos originales del inglés Raymond Russell y en particular de Frank Hubbard de Boston, podemos actuar con más nitidez dentro de nuestra misión de intérpretes. Varios museos y colecciones particulares de Europa y Estados Unidos han procedido a poner en práctica dichas investigaciones, restaurando a conciencia y cuidadosamente una gran variedad de instrumentos auténticos. El resultado de esta actividad ha sido prodigioso: se ha defendido y reconquistado la maestría de los constructores antiguos. La calidad sonora de los originales se ha recuperado, renovando nuestros conceptos sobre las obras, su ejecución técnica y musical. La mayoría de los fabricantes de cuyos instrumentos pueden considerarse de gran calidad están produciendo hoy clavicémbalos basados en los diversos modelos antiguos. No están dando a los ejecutantes la oportunidad, perspectiva en la interpretación de mayor legitimidad artística y la posibilidad de acercarnos más a las creaciones de la música que interpretamos³²².

En vista de la situación, se añadía un nuevo reto para el artista colombiano ¿cómo debía diferenciar su tipo de espectáculo del resto de clavecinistas y en especial de Gustav Leonhardt? A continuación, se darán a conocer las coincidencias musicales que se han constatado hasta la fecha entre ambos artistas, mencionando cómo eran el tipo de propuestas presentadas y cuál fue su recepción. Para ello, nuevamente se tomará como punto de partida el despegue musical de Rafael Puyana y se establecerá un paralelismo en sus carreras clavecinísticas.

2.3.3. Gustav Leonhardt y Rafael Puyana: un duelo de corrientes estéticas en los mismos escenarios

El clavecinista colombiano, según informa Jane Clarck para *The Diapason*³²³, gozaba de una amplia reputación antes de que Leonhardt entrase en el panorama musical, aunque el hecho de emplear el Pleyel, ser señalado y autoproclamarse como heredero de las enseñanzas de Landowska, el no adecuarse inicialmente a las exigencias del mundo comercial y que algunos oyentes lo consideraron menos informado y expresivo que el intérprete holandés, hizo que fuese rápidamente eclipsado. En gran medida este hecho se debió a la idea de progreso tras la época de la posguerra, la rápida difusión de las compañías discográficas, el prestigio y reconocimiento que adquirió tras las lecciones magistrales, las conferencias y los recitales impartidos en los colegios, los

³²² PUYANA, R. «El renacimiento del clavicémbalo...», pp. 1-4.

³²³ CLARK, Jane. «Rafael Puyana: an appreciation». *The Diapason*, 00-05-2013, pp. 11-12.

conservatorios y las Universidades, que lo elevaron como un referente de esta nueva segunda revolución clavecinística.

A finales de la década de los 50 y principios de los 60, Puyana estaba levantando el vuelo en su carrera clavecinística desde América del Norte hacia Europa, afianzando su camino en las grandes salas de concierto y consolidando los acuerdos con las compañías discográficas para las grabaciones sonoras gracias a los contactos que tenían sus amistades con distintas instituciones o los acuerdos que los agentes le concertaban (Véase el apartado 3.1.1.). Paralelamente, durante ese mismo período, Leonhardt hizo el recorrido en sentido contrario transmitiendo las bases de esta nueva estética y ganando más simpatizantes por su manera de concebir e interpretar la Música Antigua. Indudablemente, como puntualizó Genoveva Gálvez³²⁴, esta serie de acontecimientos que concibió como una ofensiva personal, provocaron una gran aflicción en el artista colombiano.

Es sabido que varios fueron los espacios escénicos que ambos compartieron, aunque sin coincidir físicamente. Entre ellos se encontraban Dartington Hall, una institución donde Puyana estuvo en 1967 y 1969 y donde años más tarde iría Leonhardt a impartir clases y a ofrecer un recital³²⁵. También se anotan las visitas a varias ciudades de España como Barcelona, Madrid, Cuenca, Aranjuez, Santiago de Compostela o Granada para brindar ponencias y recitales. En especial estos dos últimos lugares fueron muy concurridos por Puyana y adquirió un gran reconocimiento (Véanse los apartados 4.2. y 4.3.). Por su parte, el intérprete holandés también obtuvo el apoyo integral de instituciones y ciudades de América y Europa. No obstante, se debe puntualizar que el artista colombiano percibió cierta animadversión hacia su maestra y, por ende, hacia su puesta en escena.

Los encuentros musicales entre Gustav Leonhard y Rafael Puyana se desarrollaron de forma puntual y de manera no fortuita. El hecho de pertenecer a escuelas diferentes fue un motivo de expectación y cierto revuelo que provocaron algunas instituciones para incrementar el atractivo de los recitales que se programaban y, por consiguiente, acrecentar sus ingresos. A lo largo de sus trayectorias profesionales en los escenarios de América y Europa, se han contabilizado varias ocasiones donde ambos artistas compartieron escenario o interpretaron en la misma ciudad en un período muy próximo. Por ello, el presente texto surge con el propósito de describir cómo transcurrieron estos encuentros y qué valoración obtuvieron. Las pocas referencias halladas hasta el momento, provocan numerosas lagunas en la información que se ofrece.

³²⁴ Entrevista realizada por M. Victoria Arjona a Genoveva Gálvez (Granada, España, 10-10-2016).

³²⁵ [s.a.]. «Dartington. Gustav Leonhardt». *Early Music*, IX, 1 (1981), p. 119.

La primera coincidencia se produjo en el *Hunter College* (Nueva York), durante su programación de la temporada 1965-1966³²⁶. Según se constata en varias cartas del epistolario de Puyana donde se aluden los compromisos profesionales que tenían previstos en este período, en un primer momento este concierto se planeó hacer en el *Town Hall* (Nueva York) a finales de octubre de 1965. La comunicación postal que el músico mantuvo con Harold Shaw, Elsie Illingworth junto a Sheldon y Shelly Gold deja ver el dilema que ocasionó la elección del repertorio propuesta por Puyana para una sesión de música italiana³²⁷.

En primera instancia, el músico contempló un programa dedicado a D. Scarlatti. Sin embargo, su propuesta fue rechazada por razones evidentes; carecía de identidad propia y se parecía al tipo de espectáculo que por aquel entonces también estaba ofreciendo Ralph Kirkpatrick. Por ello, los directores artísticos le aconsejaron excluir este compositor del programa o, por el contrario, integrar únicamente algunas piezas. Este hecho ayudó al intérprete a tomar conciencia y crear su marca personal, distinguiéndose así de otros clavecinistas coetáneos. Fue así como modificó la opción inicial incluyendo un repertorio italiano y español ejecutado sobre un clave que se desconoce, pero lejos de presentarla en dicha institución, por motivos que se ignoran, lo hizo en el *Hunter College* (Nueva York).

Este acontecimiento estaba incluido dentro de una serie de cinco conciertos de clave realizados de forma individual durante la temporada de 1965-1966, donde participaron diversos artistas de prestigio. Entre estos se encontraban Ralf Kirkpatrick, quien dedicó el 25 de octubre un único programa a la música de Scarlatti; Rafael Puyana, que realizó el 13 de diciembre una selección de piezas italianas y españolas que no especifica; Sylvia Marlowe que participó el 31 de enero ejecutando las *Variaciones Goldberg* de J. S. Bach; Albert Fuller, quien desarrolló un repertorio francés y, por último, Gustav Leonhardt, quien debutó el 2 de mayo con la interpretación de música inglesa y alemana. Todos tuvieron lugar a las 20h40 y las entradas pudieron adquirirse a \$2,50, 3 o 3,30 para un solo asiento o mediante suscripción estudiantil a \$11,13 o 15³²⁸. El citado evento fue ampliamente anunciado por *The New York Times* quien lo publicitó desde el mes de mayo de ese mismo año³²⁹. Sin embargo, pocos datos se conocen sobre

³²⁶ Carta. Harold Shaw a Rafael Puyana. Nueva York-París. 23-04-1965; Carta. Rafael Puyana a Sheldon Gold. París-Nueva York. 29-04-1965; Carta. Sheldon Gold a Rafael Puyana. Nueva York-París. 30-04-1965. Cartas originales mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta HUOK USA. Pillados.

³²⁷ Carta. Rafael Puyana a Harold Shaw. París-Nueva York. 29-04-1965; Carta. Rafael Puyana a Elsie Illingworth. París-Nueva York. 29-04-1965; Carta. Rafael Puyana a Sheldon Gold. París-Nueva York. 29-04-1965. Véase también Carta. Norman Singer a Elsie Illingworth Elste. Nueva York-Nueva York. 23-04-1965. Cartas originales mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta HUOK USA. Pillados.

³²⁸ [s.a.]. «At hunter. In the Playhouse. Rafael Puyana, harpsichordist. 13-12-1965, 8. 40 p. m. Italian Program» en *The New York Times*, 17-10-1965, p. 20.

³²⁹ [s.a.]. «Monday 13-12-1965. Rafael Puyana. Hunter College» en *The New York Times*, 09-05-1965, p. 12, 12-09-1965, p. 24, 11-10-1965, p. 48, 17-10-1965, p. 20, 21-11-1965, p. 15, 28-11-1965, p. 12, 03-12-1965, p. 42, 09-12-1965, p. 60, 12-12-1965, p. 15, 13-12-1965, pp. 14 y 54 o [s.a.]. «Monday 13-12-1965. Rafael Puyana. Hunter College». *Music Journal*. XXIII, 8 (1965), p. 16.

la crítica o repercusión que tuvieron las actuaciones de estos intérpretes más allá del único recorte de prensa alusivo a la audición de Leonhardt, donde se describía la puesta en escena del músico, el repertorio seleccionado y la percepción interpretativa del periodista que enaltecía su ejecución³³⁰.

La segunda coincidencia se establece en *St. John Smith Sq. SW1 at 8* (Londres). En lo que respecta a Gustav Leonhardt, según anota la revista *The Musical Times*, actuó junto a Sigiswald & Wieland Kuyken los días 24, 27 y 28 de febrero de 1973. Durante las tres actuaciones presentaron un variado repertorio de compositores del barroco, en el que seleccionaron para el primer recital piezas de Castello, Fontana, Philips, Schenk, Lawes von Biber, Kuhnel y Buxtehude. Para el segundo eligieron obras de F. Couperin, J. Duphly, J. P. Rameau y M. Marais. Finalmente, en el tercero se dedicaron exclusivamente a música de J. S. Bach³³¹. Por el momento se desconoce la crítica que obtuvieron estos artistas y el/los instrumento/s que utilizó Leonhardt en cada una de sus audiciones.

Un mes más tarde, concretamente el 22 de marzo de 1973, hizo su aparición Rafael Puyana gracias al acuerdo que le concertó su agente Basil Douglas. Las entradas de este concierto pudieron adquirirse desde 50p o 75p, £1 o £1,50³³² y los asistentes pudieron escuchar una selección de piezas de G. Frescobaldi, D. Scarlatti, W. A. Mozart y J. S. Bach interpretadas con el clave construido por David Rubio³³³. Según informa *Radio Times*, este concierto fue grabado y emitido el 16 de diciembre de ese mismo año a las 22h03 por *BBC Radio*³³⁴. Por el momento, tampoco se ha localizado ninguna noticia de prensa que aluda su recepción. Aunque no es objeto de estudio en este epígrafe analizar la evolución y diseño de los conciertos de Rafael Puyana, el cual será descrito en el apartado 3.1. con mayor profundidad, es loable realizar una comparativa con respecto a la actuación transcurrida 8 años antes en el *Hunter College* (Nueva York), donde se observa que el músico no solo se ha ido especializando en un tipo de repertorio, sino también ha utilizado instrumentos históricos o copias, influido por las tendencias del momento y motivado por la búsqueda de su sello distintivo.

El tercer encuentro se sitúa en el *VIII Festival de Commince* (Holanda) de 1983³³⁵. Apenas se tiene información del mismo. Las únicas noticias publicadas en prensa, especifican que Rafael Puyana interpretó el clave el 22 de julio y que Gustav Leonhardt actuó el 10 de agosto de 1983.

³³⁰ HUGHES, Allen. «Harpsichordist plays at Hunter; Gustav Leonhardt's Debut Recital Closes Series» en *The New York Times*, 03-05-1966, pp. 53.

³³¹ [s.a.]. «St. John's Smith Sq. Rafael Puyana» *The Musical Times*, CXIV, 1560 (1973), pp. 214, 216.

³³² [s.a.]. «Music in London». *The Musical Times*, CXIV, 1561 (1973), p. 289.

³³³ Programa de mano. Rafael Puyana (harpsichord). St. John's Smith Square (Londres). 22-03-1973. 20h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.

³³⁴ [s.a.]. Programa de radio. «22.03 S Stereo Rafael Puyana». *BBC*, 16-12-1973, <https://bit.ly/38p83Bs> [consulta 15-09-2017].

³³⁵ [s.a.]. «Spectacles, un été en Pansiwtrérégioli 21 juillet au 17 août» en *Sud Ouest*, 10-07-1983, p. 26.

Finalmente, la última confluencia se localiza en el *Festival de Utrecht* (Holanda), celebrado del 24 de agosto al 2 de septiembre de 1990. Rafael Puyana guardó entre la documentación personal el cartel informativo que divulgó dicho evento³³⁶, donde su nombre aparecía junto a otros reconocidos clavecinistas como Bov van Asperen, Jos Van Immerseel, Gustav Leonhardt, Cristophe Rousset y Colin Tilney, todo un acontecimiento musical que provocó una gran expectativa en el mundo de la Música Antigua.

La prensa y los diarios locales alemanes también se hicieron eco del sonado evento que agrupaba a artistas tan reconocidos³³⁷. Entre la información divulgada, merece poner de relieve el artículo del 28 de agosto de 1990 redactado en holandés por Christo Lelie, que Puyana guardó en su biblioteca personal junto a la traducción manuscrita al francés que alguien realiza, donde se pone en antecedentes que Puyana no había ofrecido ningún concierto en Holanda desde 1971³³⁸. La ausencia de casi dos décadas se debía, en gran parte, al sentimiento landowskiano que se había generado en el país y la animadversión que sintió hacia su propuesta escénica. Sin embargo, la transformación y evolución que experimentó dentro de la escuela en la que aprendió, hizo que fuese invitado al citado festival como un artista renovado. Todo aquel que quisiera comprobarlo podría hacerlo asistiendo a la audición que el clavecinista hizo ese mismo día por la tarde.

Resulta muy evidente que el artista sintiese una gran presión y cierta intimidación ante la mirada de críticos que cuestionarían su quehacer. Por ello, no dejó nada al azar y comenzó a preparar su actuación con antelación, redactando las notas al programa en Madrid un mes antes de la celebración de este recital³³⁹. Acerca del repertorio, incluyó en la primera parte la *Padoana ditta la Ongara, Ballo ditto il Pichi* de G. Picchi (s. XVI y XVII), la *Partita IV en Re Mayor BWV 828* de J. S. BACH (1685-1750, junto a una variada selección de compositores españoles en la segunda, correspondiendo a *El Villano* y *Chacona* de Fray Antonio Martín y Coll (s. XVII), *Corrente Italiana* de Juan Bautista Cabanilles (1644-1712), la *Sonata XXVII in c-klein* de Vicente Rodríguez Monllor (1690-1760), la *Sonate in fis-klein* de Manuel Blasco de Nebra (ca. 1750-1784) y finalmente, como broche final la *Sonata Rondón in F-Groot, Rubio 109* del Padre Antonio Soler (1729-1783). Con esta selección musical, sin duda, Puyana quiso dejar claro que no solo dominaba la música italiana y alemana, sino que, además se distinguía entre los demás clavecinistas asistentes al festival por su interpretación de la música española.

³³⁶ Cartel del Festival Utrecht'90 Celebrado del 24-08-1990 al 02-09-1990. Oude Muziek. Holland. Concierto de Rafael Puyana 28-08-1990. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127 Programas. Véase también el cartel en [s.a.]. «From Matter» *The Musical Times*. CXXXI, 1769 (1990), p. 350.

³³⁷ [s.a.]. «Festival Oude Muziek in Utrecht op 28 plaatsen» en *De Stem*, 22-08-1990, p. 25, <https://bit.ly/3oBxcoA> [consulta 14-09-2020].

³³⁸ LELIE, Christo. «Klavecinist Puyana vindt toch erkenning in de 'oude muziek'» en [S.l.], 28-08-1990. Adjunto en Programa de mano. Rafael Puyana (harpsichord). Holland Festival Oude Muziek Utrecht 1990. 28-08-1990. 22h45. AMF. Fondo Puyana, Caja N° 103.

³³⁹ Programa de mano. Rafael Puyana (harpsichord). Holland Festival Oude Muziek Utrecht 1990. 28-08-1990. 22h45. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Naranja. Programas sueltos.

En la *Sala Vredenburg*, Puyana hizo su aparición ataviado con un *smoking* de corte barroco con tejido jacquard y una camisa blanca con chorreras. Apenas se conocen el/los instrumento/s que utilizó –porque no se especifica/n– más allá de la fotografía de Marco Borggreve, que se emitió junto a la crítica de esta actuación efectuada por Christo Lelie para el periódico holandés *Trouw*, donde se muestra cómo pegó las partituras sobre un cartón que era casi tan alto como la tapa abierta del clave, el cual fue objeto de burla entre algunos asistentes.

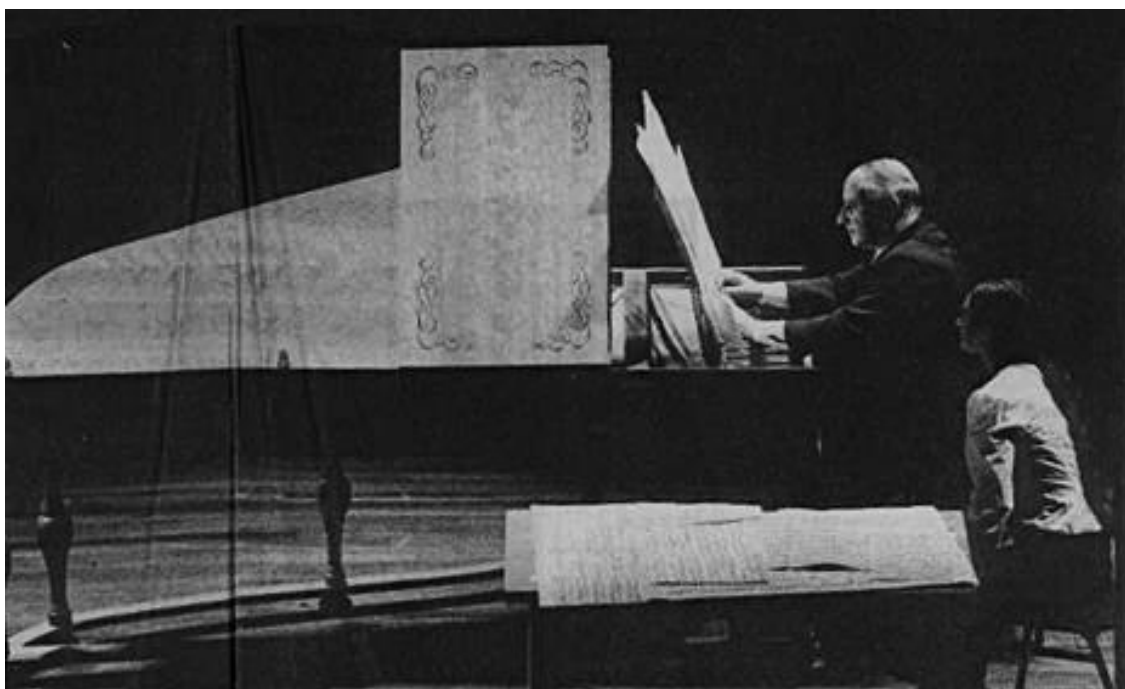


Figura 6. Interpretación de Rafael Puyana el 28 de agosto de 1990 en la Sala Vredenburg (Festival de Utrecht). Foto Marco Borggrive. AMF. Fondo Puyana, Caja N° 103.

El clavecinista sabía que todo el esfuerzo que había dedicado durante los últimos años de su carrera sería siempre objeto de crítica y más cuando se encontraba en el territorio del adversario. Bajo mi punto de vista, considero un acto de valentía y audacia el aceptar la invitación, retándose a sí mismo y poniendo de manifiesto su aportación a la Música Antigua, dedicando una atención especial a la música española.

Los recortes de prensa e información sobre el evento localizados hasta el momento no han sido numerosos³⁴⁰, sin embargo, en todos ellos se muestran los pros y contras de su interpretación y cuál fue su recepción. Igualmente, queda patente su nerviosismo debido a su autoexigencia y a la coerción a la que estaba sometido. Esto provocó una tensión en sus dedos que afectó directamente a la articulación del discurso

³⁴⁰ CLARK, J. «Rafael Puyana: an appreciation...», pp. 11-12; Véase también LELIE, Christo. «Leonhardt speelt thuiswedstrijd, Puyana is geremd» en *Trouw*, 31-08-1990. Adjunto en Programa de mano. Rafael Puyana (harpsichord). Holland Festival Oude Muziek Utrecht 1990. 28-08-1990. 22h45. AMF. Fondo Puyana, Caja N° 103; Véase también VAN DER KLIS, Jolande. «klavecimbel». *Een tuitje in de aardkorst; kroniek van de oude muziek: 1976-2006*. Uitgeverij Kok, 2009, p. 189.

musical. Del mismo modo, esa inquietud dio lugar, sobre todo al inicio del programa, a convertirse en una de sus actuaciones menos brillantes en cuanto a técnica, lo que ocasionó una división de valoraciones entre los escasos asistentes. Por un lado, se encontraban los que consideraron que su propuesta no tenía porvenir y su técnica estaba desfasada, pese a que intentó sorprender a los allí presentes con el repertorio seleccionado y los cambios de registro manual. Por otro, se ubican los que la estimaron positivamente, sobre todo la interpretación de las obras de los compositores españoles, donde Puyana se fue relajando y ganando más confianza. A este hecho, habría que añadir el reconocimiento recibido por emplear claves históricas o copias de los mismos, lo cual hizo que los oyentes que con anterioridad habían rechazado su propuesta artística, en ese momento lo admirasen.

La actuación de Leonhardt se produjo al día siguiente y en el mismo lugar. Esta fue mucho más concurrida y, además, tenía la ventaja de gozar del apoyo musical de los asistentes. Se desconoce qué tipo de repertorio e instrumento/s escogió el músico holandés.

La valoración final de estas dos propuestas que se debe poner en relieve es la aproximación interpretativa que llevan a cabo estos músicos, donde sobresale el sentido rítmico, la cantabilidad y la realización de grandes melodías de Puyana junto a las articulaciones frecuentes efectuadas desde los acentos barrocos de Leonhardt, las cuales conducen al oyente a percibir una música hermosa. La perspectiva de estas dos corrientes no fue un impedimento para que artistas como Puyana, Leonhardt, Brugge o Hogwood proporcionasen su propia visión y aportación en el ámbito musical, ofreciendo –como mencionaría años más tarde Jorge de Persia– «un impulso vital» al estancamiento que tenía la industria musical³⁴¹. A pesar de los obstáculos que el artista colombiano tuvo que superar, su tesón y anhelo de superación lo hicieron posicionarse entre los clavecinistas más activos del panorama musical, llegando incluso a obtener el reconocimiento de aquellos que, en primera instancia, no lo respaldaban.

³⁴¹ DE PERSIA, Jorge. «Caballero de la música» en *La Vanguardia*, 26-09-2014, p. 33.

CAPÍTULO III. La trayectoria artística de Puyana: un clavecinista polifacético

A lo largo de su carrera profesional, Rafael Puyana desempeñó varias facetas como clavicémbalista, musicólogo, profesor, coleccionista de instrumentos y arte, ponente en conferencias y miembro de jurado en prestigiosos concursos. Sin embargo, por encima de todas, se consideraba intérprete de clave. En el siguiente capítulo se abordará cómo el artista colombiano planeó sus giras y temporadas de conciertos.

3.1. La actividad concertística de Rafael Puyana (1957-2005)

El estudio de la trayectoria clavecinista de Rafael Puyana se ha realizado a partir de los programas de mano recopilados en su fondo personal y los hallados en otras instituciones, los cuales han permitido tener noción sobre cuándo y dónde ofrecía sus conciertos, si los realizaba en solitario o acompañando al clave a otros músicos, el instrumento que seleccionó para cada ocasión, las notas al programa que escribió, así como si contrató a algún agente musical. Esta información se ha completado con numerosas cartas de su epistolario y varios recortes de prensa donde se exponen las críticas de sus recitales. En definitiva, toda esta información ha posibilitado conocer cómo fue forjando paulatinamente su repertorio clavecinístico y cómo organizó las giras de concierto llevadas a cabo por América, Europa y Asia³⁴². No obstante, serán los dos primeros continentes los que ocupen el *grosso* de su periplo musical y esta investigación.

Los períodos establecidos siguen el orden cronológico de su carrera artística, contemplando en la primera etapa (1953-1960), las audiciones ofrecidas bajo la tutela de Landowska y los años posteriores a su debut neoyorkino.

La segunda etapa (1960-1970), evidencia cómo continúa Puyana su carrera artística sin el sustento emocional de su maestra y se abre un hueco –tocando el Pleyel– en el panorama musical de las principales salas de América y Europa junto a los festivales más representativos. La contratación de agentes en ambos continentes le posibilita concertar más recitales, participar en otros proyectos y ofrecerle, en definitiva, más visibilidad.

La tercera etapa (1970-1990), revela el punto de inflexión al que el clavecinista tuvo que hacer frente en su trayectoria musical, relegando el clave Pleyel para emplear los instrumentos históricos o copias fidedignas en sus recitales, especializándose en un determinado repertorio que le hizo obtener varios premios y reconocimientos, logrando así su consagración artística.

³⁴² En el legado de Puyana no se ha encontrado ningún programa realizado en Asia, pero según los testimonios de los discípulos, el músico colombiano realizó algún concierto en China y en Japón.

Por último, la cuarta etapa (1990-2005) reflejar sus últimos proyectos concertísticos más destacados en los que continuó empleando instrumentos históricos o copias.

3.1.1. El comienzo de una exitosa carrera (1953-1960)

Rafael Puyana efectuó sus primeros recitales con el clave Pleyel *Grand Modèle* cuando aún era alumno de Wanda Landowska. Con dicho instrumento no sólo pretendió mantener el auge que la clavecinista le había devuelto, sino también promocionarse e impulsar su carrera musical. A diferencia de otros intérpretes coetáneos, Puyana tuvo el privilegio de formar parte de esta escuela, lo que le brindó la oportunidad de darse a conocer teniendo como aval a una maestra de renombre. Sin duda alguna, este hecho le sirvió como carta de presentación y fue así como comenzó a recibir las primeras propuestas. Entre estas últimas se encuentra la invitación que el director de la *Hartt School of Music* de Hartford, el Sr. Mosche Paranov le hizo al intérprete tras la audición que Puyana ofreció en Lakeville en presencia de Landowska, para tocar tanto en el acto de graduación como en los conciertos de clave y piano que tenía previstos realizar en la ciudad en 1954 (Véase el apartado 1.1.1.).

Igualmente, se ha de resaltar a la señora Rose N. Mende, quien mediante correspondencia le instó a participar como clavecinista en la audición que tendría lugar en la mañana del 5 de noviembre de 1953 en *The Musical Club* de Hartford, un acontecimiento del que hasta el momento no se ha hallado el programa de mano y del que se desconoce si llegó a llevarse a cabo. La carta emitida manifiesta el interés de Mende por incluir al músico en este evento, dada su formación y los requisitos exigidos por el comité que reclamaba abrir la actuación con el clave:

Mi querido Sr. Puyana. Después de descubrir que eres alumno de Landowska y que estas estudiando teoría musical en Hartford, aprovecho esta oportunidad para escribirte y preguntarte si considerarías tocar en el Hartford Musical Club en el Hall. Estoy planificando el programa para la temporada de 1953-54, el comité del programa ha decidido que le gustaría usar el clavicémbalo en su programa de apertura, el jueves 5 de noviembre de 1953 por la mañana. Nos gustaría que actuara, si todo esto es posible. Esperaríamos un grupo de solos de clave y también que el instrumento pudiese ser utilizado como instrumento acompañante o en conjunto. Si está interesado, háganos saber cuál es su caché para que podamos planificar nuestro presupuesto. Adjunto un sobre con nuestra dirección. ¿Podría responder lo antes posible? Saludos cordiales. Rose N. Mende. Presidenta³⁴³.

³⁴³ Carta. Rose N. Mende a Rafael Puyana. Hartford-Lakeville (Connécticut). 12-04-1953. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 16. Incluido en N° R. 970. «My dear Mr. Puyana. Having discovered that you are a pupil of Madame Landowska and that you are studying music theory in Hartford, I am taking this opportunity of writing to you to ask whether you would consider playing for the Hartford Musical Club in the Hall. I am planning the programme for the 1953-54 season, the program committee has decided that it would like to use the harpsichord on its opening program, Thursday morning, November 5th, 1953. We would like to have you perform, if it is at all possible. We would expect a group of harpsichord solos, and we would also like the instrument to be used as an accompanying instrument or an ensemble. If you are interested would you please let us know what your charge is, so that we may plan our budget. I am enclosing a self-addressed envelope. Will you please answer at your earliest convenience. Sincerely yours. Rose N. Mende. Chairman». La traducción es propia.

Durante este período Puyana centró su actividad en Norteamérica, aunque realizó una gira por Europa en el último trimestre de 1955, tal y como se constata tanto las hojas mecanografiadas que reflejan su actividad concertística y la crítica publicada al respecto, como los programas de concierto acaecidos en Londres, París³⁴⁴, Zurich³⁴⁵, Ginebra, Roma³⁴⁶³⁴⁷ y Milán.

De estos últimos, tan solo se han localizado los tres que acontecieron en las capitales Parísinas, financiera de suiza e italiana. El cotejo de programas de mano demuestra que el músico preparó un mismo repertorio, que interpretó con ligeras variaciones con el clave Pleyel y que estaba integrado en un programa bipartito. Este comprendía *The Primerose* de M. Peerson, la *Passacaille* de L. de Rossi, la *Toccatà en Fa sostenido menor* de J. S. Bach en la primera parte junto a la *Pavana* de L. Couperin, la *Triunfante* y la *Gavota* de J. P. Rameau, *Branle Gay* de J. B. Bésard, las *Sonata en Fa mayor (Longo No. 279)*, en *La menor (Longo No. 429)* y en *Re mayor (Longo No. 14)* de D. Scarlatti, la *Sonata en La mayor* de Freixanet y la *Sonata en Re mayor* de M. Albéniz en la segunda parte. En vista del rigor y exactitud con la que Puyana preparaba su puesta en escena, posiblemente prefirió llevar una selección musical donde la técnica estuviese asegurada y le ofreciese la posibilidad de mostrar su agilidad y destreza clavecinística. Sin duda alguna, estas cuestiones quedaron patentes en la prensa, poniendo de manifiesto tanto la seguridad y la presentación escénica, como el gran clamor que obtuvo por parte del público. El período en el que trascurrieron las audiciones hace suponer que estudió estas obras con Landowska.

De vuelta al continente americano en la segunda mitad de los años 50, Puyana comenzó a desarrollar su carrera interpretativa en las salas de concierto de Norteamérica. La amplia red de contactos que tenían Landowska y los familiares de Puyana, le posibilitaron el acceso y promoción en el panorama musical. Todas las audiciones le hicieron ir cogiendo la práctica y la experiencia suficiente, tanto para emprender su trayectoria en solitario, como para prepararse para su gran estreno como clavecinista, el cual llegó el 8 de abril de 1957 en el *Town Hall* de Nueva York, precedido de dos actuaciones en el *Hotchkiss School* y en el *Jordan Hall* de Boston³⁴⁸.

Mención especial merece este debut neoyorkino, pues constituyó un punto de inflexión en la trayectoria profesional del artista, conformando su presentación oficial como clavecinista y su apertura hacia los escenarios internacionales. Su preparación y puesta escénica estuvo cuidadosamente concebida. En lo que concierne al programa de

³⁴⁴ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Sala Pleyel (París). 11-10-1955. 21h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas. Véanse los anuncios en [s.a.]. *Le guide du concert*, 07-10-1955, p. II; [s.a.]. *Le monde*, 12-10-1955, p. 12.

³⁴⁵ [s.a.]. «Del Tat de Zurich del 27 de octubre de 1955». [s.a.]. Críticas de Concierto de Rafael Puyana. OHR. TAT de Zurich. 27-10-1955. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Prensa. Sobre 7.

³⁴⁶ PUYANA, R. «Renacimiento del Clavicémbalo...», p. 9.

³⁴⁷ [s.a.]. «Concierto Rafael Puyana», en *Il Messagero*. 10-11-1955. p. 5. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 66 ADJ 2418.

³⁴⁸ DUBINS, Jerry. «BACH 6 PARTITAS, BWV 825-830». *Fanfare*, septiembre-octubre, 2014, p. 102.

mano, custodiado en su biblioteca personal (Véase la figura 7)³⁴⁹, se contempla a un joven Puyana de 26 años con las manos sobre el clave Pleyel. Sobre este instrumento ejecutó *l'Allemande* de J. H. D'Anglebert, la *Sarabande grave en Rondeau* de G. Le Roux, la *Branle Gay* de J. B. Besard, la *Partita No. 11 en La menor* de J. S. Bach en la primera parte, junto a *The Primerose* de M. Peerson, *Ballo Ditto Il Picchi* de G. Picchi, *La Volta* de William Byrd, *The King's Hunt* de J. Bull y las *Sonatas venecianas en La menor, volumen XIV No. 12, Mi mayor, volumen VIII No. 24 y La menor, volumen I No. 28* de D. Scarlatti en la segunda.

Es muy probable que estudiase con Landowska esta nueva selección musical, de la que tan solo repetía las piezas de Besard y Peerson que había expuesto con anterioridad en otras audiciones. Resulta muy factible –por el período señalado– que esta fuese la última vez que maestra y discípulo preparasen un recital de tal envergadura.

RAFAEL PUYANA
HARPSICHORDIST

Town Hall MONDAY EVENING AT 8:30 O'CLOCK
APRIL 8, 1957
(Program Overleaf)

RAFAEL PUYANA
HARPSICHORDIST

RAFAEL PUYANA was born in Bogota, Colombia in 1931. He began his musical studies at the age of six, and made his first public appearance at the Teatro de Colon in Bogota when he was 13. He came to the United States in 1949 and entered the New England Conservatory of Music in Boston, Mass. He continued his studies there until he had an opportunity of fulfilling his wish to devote himself to the study of early music. He has studied both the harpsichord and the piano under Wanda Landowska's guidance since 1951.

Mr. Puyana received his Bachelor of Music degree at the Hartt College of Music in Hartford, Conn.

After giving recitals in Boston and Hartford he departed on a European tour from which he recently returned after playing in London, Paris, Zurich, Geneva, Milan and Rome.

"Delicacy and highly developed sense of style."
Times, London

"Greatest precision and fine artistic taste."
Neue Züricher Zeitung

"Robust, decisive and brilliant performances, interpretations full of charm and color."
Journal de Geneve

"Delicacy of touch and virtuosity, full of lightness."
Nouveaux Jeurs, Paris

"Miraculously agile hands, delicate taste and thorough knowledge of the instrument."
Corriere della Sera, Milano

PROGRAM

♣ Allemande JEAN- HENRY D'ANGLEBERT (1628-1691)
♣ Sarabande grave en rondeau GASPARD LE ROUX (1660-1710)
♣ Branle Gay JEAN- BAPTISTE BESARD (1567-?)

♣ Partita No. 111 in A minor JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)
Fantasia Barilecco
Allemande Scherzo
Corrente Gigue
Sarabande

♣ The Primerose MARTIN PEERSON (Circa 1580-1650)
♣ Ballo Ditto Il Picchi GIOVANNI PICCHI (Circa 1620)

♣ La Volta WILLIAM BYRD (1543-1623)
♣ The King's Hunt JOHN BULL (Circa 1552-1628)

♣ Three Sonatas DOMENICO SCARLATTI (1685-1757)
A minor Venice, volume XIV No. 12
E major Venice, volume VIII No. 24
A minor Venice, volume I No. 28

HARPSICHORD PLEYEL, PARIS

Tickets: \$2.50, \$2.00, \$1.50, \$1.15. Loges seating six \$18.00 (Tax Incl.)

Kindly make mail orders and checks payable to Town Hall Box Office and send with stamped self-addressed envelope to
Town Hall Box Office, 113 West 43rd Street, New York 36, N. Y.

Recital Management: DAVID LIBIDINS
113 West 57th Street • New York 19, N. Y.

Figura 7. Debut de Rafael Puyana. 08-04-1957. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127.

El acontecimiento estuvo organizado por el mánager David Libidins. Para su celebración, el artista contó con la ayuda de su padre y de su círculo de amistades, quienes gestionaron el alquiler y venta de entradas, cuyo precio osciló –según se indica en el mencionado programa– entre \$2.50-18. Las críticas de prensa localizadas hasta el

³⁴⁹ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Town Hall (Nueva York). 08-04-1957. 20h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas de concierto.

momento manifiestan el éxito absoluto que el clavecinista alcanzó en dicha representación, reconociendo su excelente presencia escénica y el buen augurio de su carrera interpretativa.

Esta actuación fue anunciada el mismo día de su realización en *The New York Times*³⁵⁰. Entre las diversas publicaciones emitidas del evento, sobresale el comentario que Ross Parmenter realizó para este mismo medio, donde detallaba tanto las obras y la forma en la que el artista las interpretó, dejando patente su destreza, habilidad técnica y la aprobación que obtuvo por parte del público. A juicio del crítico canadiense, la segunda parte fue la más cautivadora, tanto por el repertorio como por la ejecución. Para su sorpresa, cuando el clavecinista concluyó su intervención, los allí presentes demandaron la realización de otras obras. Un hecho que solía ser bastante insólito en este tipo de acontecimientos musicales con este instrumento³⁵¹.

Durante este evento musical estuvieron presentes personalidades tan distinguidas como la pintora colombiana Sofía Urrutia, a quien Puyana conoció ese mismo día y de quien recibió la invitación para ver su exposición en la galería de Greenwich Village³⁵² y también el guitarrista Andrés Segovia, que por aquellos años estaba en lo más alto de su carrera artística realizando una gira de conciertos por América³⁵³. Desde ese mismo día, comenzó una estrecha amistad que se extendió hasta meses antes de la muerte del linarense en 1987.

Merece hacerse un inciso para citar las gestiones que Segovia hizo días después con el fin de promover al intérprete en las grandes salas de concierto internacionales. Tras este recital de Puyana en Nueva York, Segovia escribió dos cartas de recomendación destinadas a la Sra. Goette, quien se encargaba de la organización de conciertos en Alemania, y a la Sra. Clara³⁵⁴, que desempeñaba la misma labor en Italia. Asimismo, el guitarrista linarense lo involucró en su círculo de amistades de Nueva York a través de las reuniones que se concertaban en su domicilio, situado en la calle 94 al lado de la *Audibon Society*, un lugar de encuentros entre artistas e intelectuales de todo el mundo a los que asiduamente acudía Rafael Puyana. En algún que otro programa de mano, el músico colombiano llegó a recordar varios de los acontecimientos que allí ocurrían:

³⁵⁰ [s.a.]. «Concert and Opera Program for the Queen. Rafael Puyana. Town Hall. 8. 30 p. m» en *The New York Times*, 07-04-1957, p. 138; [s.a.]. «Music Notes. 08-04-1957» en *The New York Times*, 08-04-1957, p. 19; [s.a.]. «News, Summary & Index. The New York Times, Tuesday 09-04-1957» en *The New York Times*, 09-04-1957, p. 2.

³⁵¹ PARMENTER, Ross. «Music: Harpsichordist. Rafael Puyana Makes Successful Debut» en *The New York Times*, 09-04-1957, p. 40. Véase también PARMENTER, Ross y DUCKWORTH, Paul. «The world of music: Quartet to honor schnabel» en *The New York Times*, 14-04-1957, p. 9.

³⁵² PUYANA, R. «Huerto ameno y pensil deleitoso...», pp. 30-41.

³⁵³ LÓPEZ PAVEDA, A. *Andrés Segovia: vida y obra...*, pp. 476-477.

³⁵⁴ Carta. Andrés Segovia a Madame Goette. Nueva York-[S.l.]. 18-05-1957. Negativo positivado mecanografiado. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Colbert. Pillados. Está adjunta la siguiente: Carta. Andrés Segovia a Madame Clara. Nueva York-[S.l.]. 20-05-1957. Negativo positivado mecanografiado AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Colbert. Pillados.

A veces frecuentaba las reuniones fantásticas organizadas por la cantante brasileña Olga Coelho después de los recitales de Segovia. No todo era serio o profundo en ese ambiente, el del mundo de las celebridades. Allí vi hacer el ridículo a Salvador Dalí y a Gala, cubiertos de guirnaldas comiéndose pétalo por pétalo un florero entero para llamar tristemente la atención ante una concurrencia que consistía por una parte de Stravinsky, Horowitz, Peter Ustinov y Jacques Lipschitz y por otra, los sudamericanos Ginastera, Villalobos y Giomar Novaes. Era un surrealismo trivial y tardío, publicitario, típicamente newyorquino. [...] ³⁵⁵.

Esta misma fuente documental demuestra que el clavecinista fue a ver a Segovia en alguna que otra audición que ofreció en la gran manzana, como el concierto celebrado el 29 de enero de 1958 en el *Instituto de Artes y Ciencias* de Brooklyn (Nueva York), cuyo programa de mano está dedicado por el propio guitarrista con las siguientes palabras: «Para Rafael con el afecto de su amigo Andrés Segovia» ³⁵⁶.

Fruto de todos los encuentros surgieron nuevos proyectos. Por un lado concertísticos, como el que desarrollaron en Nueva York a los pocos meses de la llegada de Puyana donde interpretaron las «obras del escaso repertorio existente para guitarra y clave, las *Sonatas* de Rudolf Straube (discípulo de J. S. Bach) y composiciones inéditas de Manuel Ponce escritas para Segovia y José Iturbi» ³⁵⁷. Por otro, colaboraciones discográficas como la que tuvo lugar en 1959 donde Puyana realizó las notas al disco para *Decca Records*, aunque su divulgación se retrasase a la espera de que la entidad finalizara los compromisos profesionales establecidos con la también clavecinista Sylvia Marlowe ³⁵⁸. Por último, se deben mencionar las grabaciones sonoras *Andrés Segovia y Música para la guitarra* publicadas por *Deutsche Grammophon* en 1963 ³⁵⁹ y *Fonogram* en 1978 ³⁶⁰ respectivamente.

Rafael Puyana siempre estuvo muy agradecido con el guitarrista por convertirse en un gran apoyo fundamental cuando apenas estaba iniciando su carrera como solista.

³⁵⁵ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Recital en Homenaje a Andrés Segovia. «In memoriam Andrés Segovia». Bogotá, marzo 1988. Auditorio León de Greiff. Universidad Nacional. División de Divulgación Cultural. 09-04-1988. 16h, p. 6, <https://bit.ly/2DMrZk3> [consulta 07-01-2015].

³⁵⁶ Programa de mano. Andrés Segovia (guitarra), Brooklyn Philharmonia, Siegfried Landau (director). The Brooklyn Institute of Arts and Sciences (Nueva York). 29-01-1958. 20h30. Está dedicado por Andrés Segovia. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 144. R. 3275.

³⁵⁷ PUYANA, R. «In memoriam Andrés Segovia...», p. 5.

³⁵⁸ Carta. Israel Horowitz a Rafael Puyana. Nueva York-Nueva York. 22-04-1959. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Colbert. Pillados.

³⁵⁹ *Concerto pour guitare et orchestre en Mi majeur, Suite n° 3 en La majeur, 8 leçons pour guitare, 4 études pour guitare, Prélude, Pièces caractéristiques, Antano, Allegro en La majeur* [Grabación sonora] / Boccherini (1743-1805), J. S. Bach (1685-1750), Dionisio Aguado (1784-1849), Fernando Sor (1778-1839), Silvius Leopold Weiss (1687-1750), Federico Moreno Torroba (1891-1982), Oscar Esplá (1886-1976), Manuel María Ponce (1882-1948); ANDRÉS SEGOVIA, guitarra; FÉLIX GALIMIR y EUGEN BERGEN, violín; ARTHUR GRANICK, alto; RAFAEL PUYANA, clavecin; ENRIQUE JORDÁ, dirección de orquesta; SYMPHONY OF THE AIR; GASPARD CASSADÓ y JOHN WILLIAM DUARTE, arreglistas. [S.l.]: Deutsche Grammophon, [1963?].

³⁶⁰ *Música para la guitarra* [Grabación sonora] / Andrés Segovia (1893-1987). Silvius Leopold Weiss (1687- 1750), Oscar Esplá (1886-1976), Manuel Maria Ponce, (1882-1948), Modest Mussorgsky (1839-1881), Albert Roussel (1869-1937), Alexandre Tansman (1897-1986), Enrique Granados (1867-1916). MANUEL PONCE, arreglo; ANDRÉS SEGOVIA, guitarra; RAFAEL PUYANA, clavecin. Madrid, editado y distribuido por Fonogram, D. L. 1978.

Asimismo, le ayudó a abrirse camino en España para programar sus recitales y le dio voz en los cursos de Santiago de Compostela con el fin de transmitir su conocimiento (Véase el Capítulo 4)³⁶¹. Una de las imágenes que registraron uno de esos numerosos encuentros en esta última institución queda patente en la figura 8:



Figura 8. Andrés Segovia y Rafael Puyana durante los cursos Música en Compostela 1961. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Fotografías.

La admiración por este gran músico hizo que Puyana, entre los numerosos actos que se llevaron a cabo para homenajear a Andrés Segovia tras su muerte el 2 de junio de 1987, ofreciese un concierto el 9 de abril del año siguiente en *Auditorio León de Greiff* de la Universidad Nacional de Colombia³⁶², en memoria de su amigo.

³⁶¹ SANZ, Julia. «En tiempos de crisis, las artes son las que más sufren», afirma Rafael Puyana» en *Ideal*, 27-11-1993, p. 56.

³⁶² PUYANA, R. «In memoriam Andrés Segovia...», p. 6.

Otro hecho significativo en la trayectoria clavecinística tuvo lugar en 1957, cuando el artista colombiano recibió la *Orden de Boyacá* de manos del presidente Carlos Lleras Restrepo. Este reconocimiento distinguía su aportación a la cultura y música de su época además de haberse convertido en embajador de su país natal en el extranjero³⁶³.

Durante este primer impulso y el resto de su carrera, el intérprete colombiano también contó con el apoyo y ánimo de su profesora y su círculo musical más cercano. Tanto Denise Restout³⁶⁴ como Elsa Schünicke muy a menudo le facilitaban las direcciones y contactos de familiares y amigos suyos para que asistiesen a los conciertos que tenía programados³⁶⁵. Algunas de estas evidencias quedan recogidas en los recitales ofrecidos el 29 de octubre de 1958 en la *Musikhalle (Laeisz-Halle) Kleiner Saal* de Hamburgo (Alemania)³⁶⁶ o el que llevó a cabo tiempo después en la *Salle Gaveau*³⁶⁷ de París (Francia). Entre los asistentes a este último acontecimiento se encontraban Doda Conrad o Francis Poulenc³⁶⁸. En una de las cartas, Schünicke sugirió a Rafael Puyana que además de contactar con el compositor francés, le enviase una nota recomendándole, por un lado, escuchar la grabación que había realizado sobre el *Concert Champêtre* y, por otro, leer las críticas recibidas en prensa sobre los recitales que había llevado a cabo en Bogotá³⁶⁹. Muy obediente, el artista le escribió una carta el día 3 de noviembre de 1958 para manifestarle su admiración por su obra para clave, exponerle su trabajo y preguntarle si podía reunirse con él en París.

Querido señor, le escribo de parte de Wanda Landowka, mi maestra. Estoy muy ansioso por conocerle. Daré un recital el próximo jueves, 6 de noviembre, en la Salle Gaveau y me sentiré particularmente honrado de que asista. He trabajado durante mucho tiempo su Concierto Champêtre, que encuentro admirable y que ha tocado con mucho éxito, especialmente en América. Tengo que dejar el recital de mi próximo día para ir a Bélgica e Inglaterra, pero volveré a París entre el 23 y 29 de noviembre y, si no estás demasiado ocupado, me gustaría visitarle. Se lo ruego, estimado señor, de creer mis sentimientos de profunda admiración³⁷⁰.

³⁶³ [s.a.]. «Rafael Puyana un músico inmenso» en *Kien Fue*, [s.f.]. <http://bit.ly/3cpPJdp> [consulta 09-03-2018].

³⁶⁴ Carta. Denise Restout a Rafael Puyana. [S.I.]-[S.I.]. 30-09-1958. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Folio A3 Blanco.

³⁶⁵ Carta. Elsa Schunicke a Rafael Puyana. [S.I.]-[S.I.]. 01-10-1958. Carta original. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Folio A3 Blanco.

³⁶⁶ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Musikhalle (Laeisz-Halle) Kleiner Saal (Hamburgo). 29-10-1958. 20h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 103. Programas de concierto; Carta. Elsa Schunicke a Rafael Puyana. [S.I.]-[S.I.]. 01-10-1958. Carta original. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Folio A3 Blanco.

³⁶⁷ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Salle Gaveau (París). 06-11-1958. 21h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118 (b). Programas de concierto Rafael Puyana; Carta. Elsa Schunicke a Rafael Puyana. [S.I.]-[S.I.]. [s.f.]. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118 (b). Folio A3 Blanco.

³⁶⁸ Carta. Denise Restout a Rafael Puyana. [S.I.]-[S.I.]. 25-10-1958. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Folio A3 Blanco.

³⁶⁹ Carta. Elsa Schunicke a Rafael Puyana. [S.I.]-[S.I.]. 10-10-1958. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Folio A3 Blanco.

³⁷⁰ Carta. Rafael Puyana a Francis Poulenc. [S.I.]-París. 03-11-1958. Carta, copia al carbón, original. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Correspondencia (2). «Cher Monsieur, Je vous écris de la part de Madame Wanda Landowska, mon maître. Je serais extrêmement désireux de faire votre connaissance. Je donne un Récital jeudi prochain, 6 novembre, à la Salle Gaveau et je serais particulièrement honoré de vous voir y assister. J'ai travaillé longtemps votre Concert Champêtre que je trouve admirable et que j'ai déjà joué avec beaucoup de succès, notamment en Amérique. Je dois m'absenter le jour suivant mon

La documentación consultada hasta el momento en la biblioteca personal del clavecinista, no demuestra cuándo se pudo producir ese encuentro, aunque sí hay evidencias que hubo relación entre ambos músicos, como se refleja en la dedicatoria que Poulenc realizó al músico colombiano en la partitura *Suite francesa para piano después e Claude Gervaise* (S. XVI)³⁷¹.

Del final de esta primera etapa, merecen destacarse los recitales que Puyana llevó a cabo en dos epicentros de la música mundial: Londres y Nueva York. Por un lado, en lo que atañe a la capital de Inglaterra, la presencia del clavecinista en los escenarios londinenses del *Wigmore Hall*, el *Queen Elisabeth Hall*, *Purcell Room*, *St. John's Smith Square* o certámenes como el *Festival de Camden* durante toda su trayectoria profesional fue habitual. Por mencionar algunos de los acontecimientos más significativos, se referenciará la primera audición celebrada el 21 de noviembre de 1958 en el *Wigmore Hall*, la cual constituye el cierre concertístico de ese año. El evento fue anunciado con antelación en *The Observer*³⁷² y a juzgar por la portada del programa de mano, el músico colombiano interpretó con el Pleyel «Grand Modèle». El programa bipartito la *Chaconne de Galatée* (M. de Lully) d'Anglebert, la *Musette de Taverni* y *La Pantomime* de F. Couperin Le Grand junto a la *Partita en La menor* de J. S. Bach en la primera parte. Tras el intervalo de descanso, Puyana desarrolló el *Ballo alla Polacha* de Picchi, *The Fall of the Leafe* de Peerson, *Les Buffons* de J. Bull, el *Passemezzo Antico di sei parti* y el *Saltarello del ditoo Passemezzo* de G. Picchi, *My lady Carey's Dompe* del Anónimo inglés (s. XVI), *La Volta* de W. Byrd, *The king's Hunt* de J. Bull y las *Sonatas en Mi mayor* (Venecia, Vol. VII No. 24) y *La menor* de (Venecia, Vol. XV No. 12) de D. Scarlatti³⁷³.

El cotejo de los programas de mano repartidos entre las Cajas N° 103, 118, 127 y 128 del legado del intérprete, confirman una vez más cómo Puyana seleccionó las mismas piezas musicales del concierto anterior y las expuso con algunas variaciones en distintos escenarios de Berlín, Hamburgo, París, Bruselas, Amberes y Londres durante los meses de octubre y noviembre de 1958, Ohio y Nueva York en los meses de enero y febrero de 1959. Además, el análisis musical de su repertorio musical, demuestra cómo fue progresivamente incluyendo nuevas obras de compositores franceses, ingleses, alemanes, italianos y españoles, aunque siempre afianzando e integrando algunas que ya tenía más trabajadas. Por el momento no pueden ofrecer más datos de la recensión que tuvo este concierto ya que no se ha hallado ninguna crítica de prensa que la mencione.

Récital pour me rendre en Belgique et en Angleterre, mais je serais de retour à Paris entre le 23 et le 29 novembre et si vous n'êtes pas trop occupé, j'aimerais alors vous rendre visite. Je vous prie, Cher Monsieur, de vouloir bien croire à mes sentiments de profonde admiration». La traducción es propia.

³⁷¹ POULENC, Francis. *Suite française pour piano: d'après Claude Gervaise* (S. XVI) [partitura]. París, Durand & Cie., cop. 1948. AMF. Fondo Puyana. C. 26-80.

³⁷² [s.a.]. «Recital by the harpsichordist Rafael Puyana. Wigmore Hall. Friday next [21-11-1958]. 7. 30 p. m. Tickets 9-6-1» en *The observer*, 16-11-1958, p. 18.

³⁷³ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Wigmore Hall (Londres). 21-11-1958. 19h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 103. Programas.

Por otro lado, se ha de anotar que Rafael Puyana no volvió al *Town Hall* hasta transcurrir dos años de su debut. En su biblioteca personal aparecen dos programas de mano con leves modificaciones en la información y con un formato diferente. La reaparición del músico en el evento gestionado por David Libidins parece ser que estaba prevista para el 19 de enero de 1959 y posteriormente para el 17 de febrero del mismo año. Sin embargo –y por causas desconocidas– el primer recital se canceló y se censuró la impresión. Cuando se acercó la fecha del segundo, se divulgó un nuevo panfleto informativo con una portada diferente donde, además quedaba anunciado su próximo concierto en *Mannes School* el 3 de marzo de ese mismo año.

Su regreso definitivo al *Town Hall* tuvo lugar el 17 de febrero de 1959. Puyana ejecutó con el clave Pleyel un repertorio ya consolidado, que integraba casi la totalidad de las piezas de la audición anterior de J. H. D'Anglebert, F. Couperin Le Grand, C. P. E. Bach, G. Picchi, M. Peerson y J. Bull dispuestas en un programa bipartito. Como se indica en el programa de mano, la antepenúltima y última obra interpretada, formaron parte de la grabación que el clavecinista hizo para *Decca Gold*. El evento estuvo organizado por *Colbert-LaBerge Management* y el precio de las entradas osciló entre los \$3-21³⁷⁴. Asimismo, se han de destacar las notas al programa mecanografiadas, que el propio músico redactó en París transcurridos 31 años y que presentan anotaciones manuscritas, donde se pone de manifiesto su reflexión personal sobre la interpretación de *Balli d'Arpicordo* de G. Picchi y la recepción que tuvo en esta sala, la cual creó confusión y desconcierto en el público. A juicio del intérprete, fue por entero desconocimiento:

Son muchos los años que han transcurrido desde que fui el primer clavecinista en atreverse a presentar en concierto y grabación discográfica la audición integral de los *Balli d'Arpicordo* de Giovanni Picchi. El evento tuvo lugar en 1959 en el Town Hall de Nueva York y, si el recitalista joven que yo era entonces comenzaba ya a ~~apreciarse~~ [ser valorado] como intérprete, el compositor Giovanni Picchi seguía siendo un desconocido para el público de los años cincuenta. Una audiencia por cierto todavía reacia a escuchar con atención y aceptar con entusiasmo las obras maestras de autores relegados al olvido de épocas anteriores a la de Bach, Couperin, Händel y Domenico Scarlatti. Reflexionando sobre los treinta años que han pasado desde ~~entonces~~ [aquel recital] aquel momento y gozando hoy de todo lo que se ha logrado conquistar en el campo de la recuperación de textos musicales, instrumentos antiguos y de la interpretación de la música renacentista y barroca para clave, llego a comprender la ~~reacción-respetuosa~~ [respetuosa] pero helada [reacción] de un público que por falta de ~~preparación~~ [conocimiento], se quedó desconcertado al escuchar una hora entera de *Balli d'Arpicordo* de Giovanni Picchi (Venecia, 1961). Más de uno en la sala debió pensar en salirse, pero ninguno llegó a fugarse, ~~tal vez por esnobismo o decoro~~. Hoy sucedería lo contrario: si en un programa de concierto o disco de “Música Antigua” no hay revelación de obra inédita o compositor rebuscado, los aficionados (*Early Music Bulls*) ~~quedan frustrados~~ [se sienten disgustados y desilusionados]. [...] ³⁷⁵.

³⁷⁴ Programas de mano. Rafael Puyana (clave). Town Hall (Nueva York). 17-02-1959. 20h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas. Nota: Blanco y negro. Portada fachada Town Hall.

³⁷⁵ PUYANA, Rafael. Notas al programa por Rafael Puyana. Ronda (Málaga). 00-05-1990 [3 hojas]. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118 a. Correspondencia (2). Notas para programas y comentarios musicales.

El presente recital fue anunciado a comienzos de febrero por *The New York Times*³⁷⁶ y Harold C. Schonberg fue el encargado de cubrir la noticia en este medio³⁷⁷. El crítico calificó el programa como sumamente interesante, la ejecución clavecinística fue limpia y sin tregua, el ritmo fue bueno y tocó con gusto. Sin embargo, a juicio de Schonberg, se perdió un fuerte enfoque musical debido a que este se centró demasiado en cuestiones técnicas y, aunque la actuación fue correcta, echó en falta un punto de convicción y personalidad en la interpretación.

Otro de los testimonios que se tienen de este evento musical proviene de Marjuin Leuableu[?], una amiga no entendida musicalmente como ella misma se describe, que asistió al acto y aportó su impresión en la carta que escribió al clavecinista dándole la enhorabuena por su actuación, transmitiéndole lo que le gustó y disfrutó. No sólo le comentó sus apreciaciones, sino también las reacciones del público.

Querido Rafael:

No quería que este día terminase sin escribirte sobre tu concierto de ayer por la noche. Por supuesto, sólo puedo ofrecer la opinión de alguien que ha sido educado entre músicos y ha asistido a conciertos en todo el mundo no sólo como músico. Tocaste ayer tan magníficamente y con tanta brillantez que no pude hablarte al respecto en la recepción. Esta fue la primera vez que te vi y escuché tocar tu clave. Estabas tan seguro de lo que estabas haciendo [...]. En verdad, mi querido Rafael, el concierto fue una gran emoción para nosotros. [...]. Aunque no tengo conocimiento musical real, puedo reconocer y sentir la sensación en la sala de conciertos [...]. El sentimiento fue muy fuerte. Había un hombre interesante sentado delante de mí que estaba absorto por tu forma de tocar, y obviamente él mismo sabía cada nota. No sé quién era, pero era un europeo seguro [...]. Disfrutamos la recepción y estamos en deuda por la hermosa velada³⁷⁸.

En suma, como se mencionaba en líneas anteriores, Rafael Puyana obtuvo un gran apoyo por parte de muchos músicos y artistas, quienes contribuyeron a difundir su nombre y abrirse camino por los escenarios internacionales. Durante este primer período el artista centró su actividad concertística en América del Norte e hizo una gira en Europa. Podría considerarse una época emergente, donde el clavecinista fue forjando su repertorio con el clave Pleyel, al mismo tiempo que adquirió más popularidad y notoriedad en el panorama musical bajo el amparo de las críticas de la época que también reflejaron los continuos y resonantes éxitos.

³⁷⁶ [s.a.]. «Town Hall. Rafael Puyana 17-02-1959 at 8:30» en *The New York Times*, 05-02-1959, p. 8; [s.a.]. «Music Notes. Town Hall. Rafael Puyana 17-02-1959 at 8:30» en *The New York Times*, 17-02-1959, p. 28.

³⁷⁷ SCHONBERG, Harold C. «Recital is offered by Rafael Puyana» en *The New York Times*, 18-02-1959, p. 37.

³⁷⁸ Carta. Marjuin Leuableu[?] a Rafael Puyana. Nueva York-[S.l.]. 18-02-1959. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Folio A3. Blanco. «Dear Rafael, I did not want this day to end without writing to you about your concert yesterday evening. Of course, I can only tender the opinion of one who has been brought up among musical people and who has attended concerts all over the world, not as a musician. You played so magnificently last night and with such brilliance that I was unable to speak to you about it at the reception. This was the first time I saw and heard you play your own harpsichord. You were so sure of what you were doing [...]. Truly, my dear Rafael, the concert was a great thrill to us. [...]. Nevertheless, although I have no real musical knowledge I can recognise and sense the feeling in the concert hall, [...]. The feeling of rapport was very strong. There was an interesting man sitting in front of me who was in ecstasy over your playing, and obviously knew every note himself. I don't know who he was, but he was a European I am sure [...]. We enjoyed the reception, and altogether we are in your debt for a very beautiful evening. [...].» La traducción es propia.

3.1.2. La consolidación de su carrera en escenarios americanos y europeos (1960-1970)

Esta segunda etapa fue una de las más agitadas en la trayectoria profesional de Rafael Puyana. A diferencia del período anterior –donde el músico gozó de la ayuda de Landowska, los amigos y artistas más allegados al mismo tiempo que alcanzó sus primeros éxitos con el clave Pleyel– se produjeron una serie de acontecimientos que desestabilizaron el inicio de su carrera clavecinística.

El comienzo de la década de los 60 vino marcado por la muerte de la maestra polaca y la irrupción de un cambio de estética liderado por la escuela holandesa. Unos hechos que, sin duda, condicionaron la dirección de su trayectoria. La incertidumbre que le generaba esta situación le hizo documentarse y estudiar cada una de los artículos y monografías que se publicaban, así como las diversas actividades, proyectos y propuestas escénicas que se desarrollaron (Véase el apartado 2.3.).

Una cuestión de relieve es que al final de los años 50 y durante los 60, Puyana empleó el clave Pleyel en todos sus recitales y, aunque estaba interesado en los instrumentos históricos, la falta de avances tecnológicos e investigaciones efectuadas, le hicieron retrasar su uso en recitales y grabaciones sonoras hasta la década de los 70.

Estas circunstancias demuestran la constancia, perseverancia y, en definitiva, resiliencia del músico para mantenerse entre los clavecinistas más reconocidos. En esta época el artista alternó de forma equitativa sus compromisos profesionales entre América y Europa. Si bien sus conciertos iniciales se llevaron a cabo a finales de los años 50 e inicio de los años 60 en el centro y norte de América y en las principales ciudades europeas, fue a partir de la segunda mitad de la década de los 60, cuando también fijó su mirada en Sudamérica, ampliando así su expansión territorial.

Durante esta primera etapa era frecuente encontrar a Puyana haciendo sus interpretaciones en solitario, aunque también, compartió escenario con el flautista Carl Bergner, la Hartt String Orquesta bajo la batuta de Louis Pelletieri, el violista Paul Doktor, la mezzosoprano Jennie Tourel, la clavecinista Genoveva Gálvez, el flautista Maxence Larrieu, los violagambistas Marçal Cervera y Jordi Savall o la Orquesta de solistas de México. *The New York Times* fue el medio de comunicación que habitualmente anunciaba y publicaba la crítica de los recitales que el clavecinista realizaba en Norteamérica. Igualmente, le siguieron algunas revistas como *The Musical Times*, *The Hudson Review*, el *Bulletin of the American Academy of Arts*, *The Hudson Review and Sciences* y el *Music Journal*.

La amplia información localizada en la prensa norteamericana y europea contrasta con las inexistentes fuentes documentales de la recepción que tuvo el músico colombiano en Sudamérica. Por ello, en el siguiente epígrafe únicamente se expondrán aquellos recitales que durante esta etapa tuvieron más repercusión y de los que se ha encontrado algún testimonio.

Los epicentros norteamericanos más frecuentados durante la primera mitad de los 60 fueron el *Town Hall*, el *Metropolitan Museum*, *Carnegie Recital Hall*, el *Jordan Hall* y el *Hunter College* de Nueva York. Seguidamente se describirá la actividad musical que Rafael Puyana desarrolló en ellos.

Sin embargo, se ha de hacer un inciso para comentar que, a diferencia de la etapa anterior y como se refleja en los programas de concierto, en los contratos y en la correspondencia del Fondo Puyana, el artista solicitó los servicios de varios *managers* para concertar distintos proyectos profesionales a lo largo de su carrera. De esa manera, él podría dedicar más tiempo al estudio de las obras a interpretar y dejar a un lado las gestiones que estos acuerdos requerían.

Tras el exitoso debut de Rafael Puyana en el *Town Hall* de Nueva York, llegó el primer convenio con *Colbert-LaBerge Concert Management* durante las temporadas de 1957 a 1959 con el propósito de que le programasen varios recitales en el norte y centro de América³⁷⁹. El acuerdo del 14 de mayo de 1957 estaba previsto renovarse anualmente de forma automática hasta el 31 de mayo de 1964, a menos que Puyana – mediante una notificación escrita – quisiera que expirase antes. El pacto inicial incluyó diez cláusulas donde la empresa expuso a qué se comprometía: (1) el inicio y fin del compromiso (2), los honorarios y comisiones que percibiría el intérprete junto a las minutas que cobraría la empresa (3,5 y 6). Esta última concertaría recitales cuya tarifa oscilase entre \$400-\$500 y no establecerían ninguno con una cuantía menor de \$250 sin su consentimiento (9). Asimismo, la entidad requería su entera disposición y responsabilidad de preparar y realizar todos los eventos musicales programados a excepción de que tuviese alguna incapacidad física, hubiese una epidemia o un retraso en los servicios de transportes (4). Del mismo modo, *Colbert-LaBerge* detalló los gastos que no sufragaría, entre los que se encontraban los generados por el viaje, el hotel, la preparación de los folletos, los trípticos y las fotografías (7). Además, la citada entidad le pidió que le mantuviese informado y le facilitase la dirección actualizada donde podía contactar con él (8). Finalmente, esta última subrayó que cualquier modificación del contrato debía hacerse por escrito y previo acuerdo de ambas partes (10). Como se puede apreciar en el mismo documento, existen algunas modificaciones manuscritas por Puyana donde precisó la delimitación del territorio donde sería representado (1a), cuándo expiraría el acuerdo (2) y el pago único que haría a la empresa por representación (5a). En una hoja aparte, se consideró añadir cuatro epígrafes más, relacionadas con las cláusulas 2, 3, 4 y 5, que especificaban en qué consistían esos los cambios³⁸⁰.

Toda la relación laboral establecida entre Puyana y la entidad mencionada queda reflejada en la documentación personal ubicada en la Caja Nº 118b de su biblioteca bajo

³⁷⁹ Carta. Ann Colbert a Rafael Puyana. Nueva York-Lakeville (Connecticut). 14-05-1957. Carta fotocopiada mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja Nº 118b. Carpeta Colbert. Suelos.

³⁸⁰ Carta. Rafael Puyana a Ann Colbert. Lakeville (Connecticut)-Nueva York. 04-10-1963. Carta, copia al carbón, mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja Nº 118b. Carpeta Colbert. Suelos. Nota: Está adjunta a un borrador de Rafael Puyana a Mrs. Colbert. S.l., s.f. y la carta anterior 14-05-1957.

el título *Carpeta Colbert*, la cual engloba la correspondencia entre los agentes y el músico, los contratos, las giras de concierto establecidas y las facturas generadas de cada recital.

Uno de los documentos más representativos que incluye este archivo es el balance de ingresos y gastos de los eventos musicales programados entre Norteamérica y Reino Unido durante el 29 de enero y el 28 de abril 1961, concretamente en el *Frick Collection* (Nueva York), Runson (Nueva Jersey), Lakeville (Connecticut), Rochester (Nueva York)³⁸¹, Cambridge (Reino Unido), Kingston (Nueva York), Rock Hill (Carolina del Sur), Chicago (Illinois), Washington (EE. UU) y Stanford (EE. UU), cuya ganancia final ascendió a un total de \$1. 564,14³⁸².

Entre las audiciones programadas, se distingue el evento organizado por la *Colbert-LaBerge* junto a la Fundación Musical de los Masones en el *Jordan Hall* de Nueva York el 20 de febrero de 1961. Puyana eligió un programa bipartito, que abarcaban un amplio repertorio de compositores del siglo XVI al XX, entre las que se encontraban *Barafostus Dreame* (s. XVI) de Anónimo, la *Partita sopra l'Aria di Ruggiero* de Frescobaldi, *Les Buffons* de J. Bull, la *Toccata en Fa sostenido menor* de J. S. Bach en la primera sección. Tras el intermedio se desarrolló la *Suite en La menor* de J. F. Rameau, *Preludio y Fuga en Re mayor, Vol. 1* J. S. Bach, *Passacaglia en Re menor* de J. K. F. Fischer y *Fantasia en Do menor* de J. S. Bach³⁸³, aunque la nota de prensa redactada por Jules Wolfers para *The Boston Herald* incluyese además la *Gavotte y variaciones* de Rameau y dos *Sonatas* de D. Scarlatti.

A juzgar por la portada del folleto informativo distribuido para este recital, parece ser que se tocó con el clave Pleyel. Respecto a la valoración de la actuación, Wolfers destacó el talento y las horas de estudio que el músico le había dedicado al instrumento, llegando a convertirse en «un genio del clavicordio» como el crítico lo califica. En cuanto a su interpretación, el periodista no sólo distinguió el estilo correcto, los adornos bellamente diseñados y los timbres variados sino también mencionó cómo el artista mantuvo una buena sonoridad e incluso hizo *legato* en algunas secciones, demostrando así a los más escépticos que esta ejecución podía llevarse a cabo usando una digitación profesional y unos toques impecables. De la misma manera, la noticia se hizo eco del gran éxito que Puyana obtuvo, por lo que Wolfers animó a los directores del *Jordan Hall* a que volvieran a llevarlo lo más pronto posible³⁸⁴.

Tal y como se puede comprobar en la temporada de conciertos, durante los meses de febrero a abril de 1961, el artista mantuvo las obras del programa anterior y,

³⁸¹ Parece ser que en este recital celebrado en la *Eastman School of Music* (Nueva York) estuvo el clavecinista Larry Palmer. Véase PALMER, L. «Harpichord Playing in America...», p. 9.

³⁸² Factura. Ann Colbert a Rafael Puyana. Nueva York-[S.l.]. 22-05-1961. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. *Carpeta Colbert*. Pillados.

³⁸³ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). *Jordan Hall* (Nueva York). 20-02-1961. 20h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas. Notas al programa por Rafael Puyana.

³⁸⁴ WOLFFERS, Jules. «Rafael Puyana Harpsichord Genius» en *The Boston Herald*, 21-02-1961, s.p. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.

asimismo, incluyó la *Sonata en Fa mayor (K. 541)* y *La menor (K. 7)* de D. Scarlatti, la *Canción* de F. Mompou, la *Sonata in Re mayor* de M. Albéniz exponiéndolas en distintos escenarios de Nueva York, Chicago y Standford. Ejemplo de ello se localiza en su intervención en el *Town Hall* tuvo lugar el 24 de febrero de 1961. Con un instrumento que no se especifica y posiblemente fuese el clave Pleyel³⁸⁵. Eric Salzman fue el crítico encargado de cubrir la noticia para *The New York Times*. En su dictamen, destacó la elegancia y sensibilidad con la que el músico interpretó, aunque tuvo algunos deslices –que se manifestaron más claramente en las primeras obras– pero no le impidieron ofrecer un notable recital.

Rafael Puyana, clavecinista colombiano, quien hizo su debut aquí en 1957, dio un notable recital en el Town Hall al final de la tarde de ayer. Tocó un programa variado y equilibrado con especial elegancia y sensibilidad. Siempre tuvo un sentido seguro del estilo reflejado en el conocimiento del detalle, un delicado sentimiento de la ornamentación barroca. Los registros del señor Puyana fueron coloridos e imaginativos. Eso no implica que su ejecución fuese estática. Fue capaz de combinar adornos y textura con fraseo real, flexible y expresivo. Algunos resbalones estropearon las primeras partes del programa, pero fueron menos evidentes a medida que avanzaban los acontecimientos [...]»³⁸⁶.

El interés que despertó Puyana en Nueva York, hizo que el *Museo Metropolitano* de Nueva York estuviese interesado en presentarlo en uno de los recitales que planificaba³⁸⁷. La correspondencia del músico, revela cómo estuvo en contacto en 1962 con Agnes Eisenberger –presidenta y propietaria de *Colbert Artist*– con el propósito de definir el día y hora, el programa y quién participaría en el mismo. Tal y como se demuestra en la carta del 28 de febrero de ese mismo año, en un principio se planteó realizarlo el día 7 u 8 de marzo de 1963 con la colaboración de la también clavecinista Genoveva Gálvez y una formación de cuerda, aunque quedaba por definir quién sería el director³⁸⁸. Acerca de esta última cuestión, Eisenberger comentó mediante correspondencia al artista que no tenía preferencia por ninguno, aunque estaba de acuerdo con Harold Lawrence –director de *Mercury Records* e interesado por grabar la actuación– en que la persona que dirigiese el concierto no fuese alguien conocido como pianista.

Asimismo, Eisenberger prefirió que Rafael Puyana definiese este asunto con la señora Cozart, quien también trabajaba para la citada discográfica. Entre otras cuestiones tratadas, en ambas cartas se hace referencia al coste del evento, que ascendió

³⁸⁵ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Nueva York. 21-02-1961. 17h45. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas. Notas al programa por Rafael Puyana.

³⁸⁶ SALZMAN, Eric. «Town Hall Recital by Rafael Puyana» en *The New York Times*, 25-02-1961, p. 13. «Rafael Puyana, Colombian harpsichordist, who made his debut here in 1957, gave a notable Town Hall recital late yesterday afternoon. He played a varied and balanced program with a special kind of elegance and sensitivity. There was always a sure sense of style reflected in the awareness of detail, a delicate feeling for the tracery of baroque ornamentation. Señor Puyana's registrations were colourful and imaginative. This is not to imply that his playing was static. He was able to combine pattern and texture with real phrasing, flexible and expressive. A few slips marred the first parts of the program, but they were less in evidence as events proceeded. [...]». La traducción es propia.

³⁸⁷ Carta. Henry Colbert a Rafael Puyana. New York-París. 04-12-1961. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118 b. Carpeta Colbert. Pillados.

³⁸⁸ Carta. Rafael Puyana a Agnes Eisenberger. Nueva York-París. 28-02-1962. Carta, copia al carbón, original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta Colbert. Pillados.

a un total de \$1800, en concepto de \$1000 de alquiler del establecimiento y \$800 del grupo orquestal³⁸⁹.

Se ha de tener presente el mal estado de salud en el que se encontraba Puyana – por el brote de fiebres tifoideas que hubo en el Hostal de los Reyes Católicos de Santiago de Compostela a finales del año 1962 (Véase el apartado 4.1.)–, que repercutió en varios compromisos profesionales. Este fue el caso de la compañía *Mercury Records*, quien se debatía si se podrían realizar los registros sonoros después del citado concierto planeado a inicios de marzo de 1963.

No obstante, el 12 de noviembre de 1962 aún no estaba definido quién sería el director porque la agencia *Colbert Management* prefirió esperar a que el músico colombiano se trasladase a Nueva York para cerrar este asunto³⁹⁰. Dos días más tarde, Eisenberger –tras recibir la llamada telefónica de Jack Murphy, quien trabajaba en *Herbert Barret Management* y era el agente de Newell Jenkins– le comentó al clavecinista la disponibilidad del citado director de orquesta estadounidense para participar en el recital por una cuota mínima de \$200³⁹¹ dirigiendo los *Conciertos en Do menor y Do Mayor para dos claves y cuerdas* de J. S. Bach. En la copia adjunta de la carta que Eisenberger emitió el 8 de diciembre de 1963, añadió la confirmación de Jenkins. Además, la agente le sugirió contactar directamente con él con el objetivo de definir todas las cuestiones pertinentes³⁹². Hasta el momento no se tienen más datos acerca de los acuerdos que el intérprete y director pudieron realizar.

Pese a que en el *New York Times* anunció el recital a finales de septiembre de 1962, este finalmente se fijó el 7 de marzo de 1963 a las 20h30. La información que ofreció la prensa exponía que Rafael Puyana y Genoveva Gálvez interpretarían los *Conciertos en Do mayor y Re menor para dos claves* de J. S. Bach, el *Contrapuntus XIV del Arte de la fuga* y el *Concierto a dos claves concertantes* de W. F. Bach, junto a las obras para dos claves de compositores isabelinos³⁹³. Nuevos datos se expusieron en la divulgación del programa de mano definitivo –organizado por *Colbert Artist Management*– cuando se confirmó que esta audición se realizaría bajo la dirección de Newell Jenkins en *The Grace Rainey Rogers Auditorium* del *Museo Metropolitano*.

La comparación de los anuncios de prensa y la programación impresa, constata que hubo algunas modificaciones de las obras que inicialmente se plantearon y

³⁸⁹ Carta. Agnes Eisenberger a Rafael Puyana. Nueva York-París. 11-07-1962. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta Colbert. Pillados.

³⁹⁰ Carta. Agnes Eisenberger a Rafael Puyana. Nueva York-París. 12-11-1962. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta Colbert. Pillados.

³⁹¹ Carta. Agnes Eisenberger a Rafael Puyana. Nueva York-París. 15-11-1962. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta Colbert. Pillados.

³⁹² Carta. Jack Murphy a Agnes Eisenberger. Nueva York-Nueva York. 04-12-1962. Fotocopia de carta mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta Colbert. Pillados. Nota: esta carta está adjunta a Carta. Agnes Eisenberger a Rafael Puyana. Nueva York-París. 08-12-1962. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta Colbert. Pillados.

³⁹³ [s.a.]. «The Metropolitan Museum of Arts. In the Grace Rainey Rogers Auditorium. Concerts at 8:30. Rafael Puyana y Genoveva Gálvez. 07-03-1962» en *The New York Times*, 30-09-1962, p. 11.

finalmente se ejecutaron, constituyendo definitivamente el *Concerto en Do menor para dos claves* de J. S. Bach, la *Sonata en Fa mayor para un clave a cuatro manos* de J. C. Bach y el *Concerto a dos claves* de W. F. Bach en la primera sesión junto al *Concerto en Sol mayor para dos claves* de A. Soler y el *Concerto en Do mayor para dos claves* de J. S. Bach en la segunda³⁹⁴. De esta actuación, no se ha localizado ninguna crítica que califique la interpretación de Puyana.

El acuerdo con *Colbert-LaBerge Concert Management*, como se citaba en líneas anteriores, estaba previsto que finalizase el 31 de mayo de 1964 a menos que Puyana informase con anterioridad y por escrito del cese. Entre la documentación de la biblioteca del clavecinista, se ha hallado un borrador sin fecha, adjunto a una carta y al contrato previamente mencionado, donde el artista comunica a Mrs. Colbert el final de su relación profesional –sin exponer demasiados detalles– agradeciendo los servicios prestados³⁹⁵.

Aunque dicho documento no esté datado, es muy probable que se emitiese durante 1963, dado que fue a partir de septiembre de ese mismo año cuando el intérprete se comprometió con *Hurok Attractions*, quien se convirtió en su nuevo representante. Este lo incluyó en la lista de artistas que promocionaba en norte y centroamérica durante la temporada siguiente³⁹⁶. Rafael Puyana firmó el acuerdo a finales de ese mismo año con la nueva entidad y lo renovó anualmente cada temporada hasta el 30 de noviembre de 1966³⁹⁷. Fue hasta el final de este año cuando el músico mantuvo el contacto con *Colbert*, hasta solucionar el pago de unas comisiones que exigía la citada empresa generadas a partir de la grabación que Puyana había realizado con la discográfica *Mercury Records*³⁹⁸.

Al igual que con la anterior agencia, el artista reunió toda la información de los acuerdos musicales concertados –desde 1964 a 1966– con su nuevo agente en la carpeta *Hurok Attractions*. Entre las actuaciones programadas, cabe distinguir la audición que el músico colombiano llevó a cabo el 9 de noviembre de 1964 en el *Town Hall*, donde

³⁹⁴ Programa de mano. Rafael Puyana (clave), Genoveva Gálvez (clave) y Newell Jenkins (director). The Metropolitan Museum of Art 1962-1963. The Grace Rainey Rogers Auditorium (Nueva York). 07-03-1963. s.h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas y N° 128 R. 3166.

³⁹⁵ Carta. Rafael Puyana a Ann Colbert. Lakeville (Connecticut)-Nueva York. 04-10-1963. Carta, copia al carbón, mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta Colbert. Suelos. Nota: Esta carta adjunta un borrador de Rafael Puyana a Mrs. Colbert. S.I., s.f. y a la Carta. Ann Colbert a Rafael Puyana. Nueva York- Lakeville (Connecticut). 14-05-1957. Carta fotocopiada mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta Colbert. Suelos.

³⁹⁶ Carta. Sheldon Gold a Rafael Puyana. Nueva York-Santiago de Compostela. 12-09-1963. Carta, copia al carbón, original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta HUOK USA. Suelos.

³⁹⁷ Carta. Walter Prude a Rafael Puyana. Nueva York-Lakeville (Connecticut). 15-09-1964. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta HUOK USA. Pillados; Contratación 30-11-1964 para un año más de conciertos [01-12-1963, 30-11-1966] AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta HUOK USA. Pillados; Carta. Walter Prude a Rafael Puyana. Nueva York-París. 12-07-1965. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta HUOK USA y Caja N° 63. Documentación adjunta en R. 1190.

³⁹⁸ Véase la correspondencia del intérprete con Agnes Eisenberger. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118. Colbert. Suelos.

expuso la misma selección musical que reinterpretó seis días después en la *Folger Shakespeare Library* de Washington, D.C.³⁹⁹. Igualmente, dicho repertorio con alguna que otra variación, había sido interpretado en el *Palacio de la Música de Barcelona* el 16 de diciembre de año anterior.

El conjunto de obras que formaban este concierto neoyorkino, incluía un programa bipartito, dividido en cuatro secciones y un intermedio, que contemplaba en la primera parte la *Branle de Montirandé* de A. Francisque, la *Pavana Dolorosa* de P. Philips, *The Scottish Gigge* (Anónimo, siglo XVII), *Le Moutier, l'Allemande* de J. C. de Chambonnières, la *Gavotte-Doubles* de J. P. Rameau, *Bourree (alla Polacca)* G. P. Telemann, *Les Folies d'Espagne* de C. P. E. Bach. Tras el intermedio, se desarrolló la *Overture a la française* de J. S. Bach⁴⁰⁰. A pesar de que el documento divulgado no especifica cuál fue el instrumento que el músico utilizó, se conoce que fue el clave Pleyel gracias al artículo que Harold C. Schonberg escribió para *The New York Times*. Entre sus valoraciones, se han de acentuar los comentarios sobre la elección de obras, donde le sugería seleccionar para otra ocasión piezas musicales de mayor extensión. El crítico también dedicó unas líneas para calificar a Puyana como un músico «directo, claro y preciso» cuya ejecución se asemejó más a la escuela moderna que a la de Landowska. Aunque C. Schonberg en general evaluó positivamente la actuación, distinguió los momentos que, a su juicio, fueron los más críticos de todo el recital, los cuales tuvieron lugar en las piezas de J. S. Bach y Rameau⁴⁰¹.

Los compromisos profesionales que *Hurok Attraction* concertó para el intérprete durante 1965 quedan resumidos en la carta que Leah Narins le envió⁴⁰². En ella se contabilizan un total de ocho recitales realizados el 31 de octubre en la Universidad de Michigan (Detroit), el 7 de noviembre en la *Universidad de Cleveland* (Ohio), el 12 de noviembre en la *Mason Music Foundation* (Cambridge, Massachussets)⁴⁰³, el 16 de noviembre en la *Universidad de Virginia* (Virginia), el 1 de diciembre en el *Portland State College* (Oregon), el 8 de diciembre en el *Toledo Museum of Art* (Ohio)⁴⁰⁴, el 9 de diciembre en el *Ashland College* (Ohio) y el 13 de diciembre en el *Hunter College* (Nueva York)⁴⁰⁵.

³⁹⁹ Véanse los Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Town Hall (Nueva York). 09-11-1964. 8h30 y Programa de mano. Rafael Puyana (clave). The Folger Shakespeare Library (Washington). 15-11-1964. s.h. Ambos en AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127 Programas y Caja N° 128. R. 3166.

⁴⁰⁰ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Town Hall (Nueva York). 09-11-1964. 20h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas y Caja N° 128 R. 3166. Véase anunciado en [s.a.]. «Opera and Concerts Programs. Monday. 09-11-1964. Town Hall, 8. 30 p. m» en *The New York Times*. 08-11-1964, p. 14.

⁴⁰¹ SCHONBERG, Harold C. «Music: Rafael Puyana's Harpsichord» en *The New York Times*, 10-11-1964, p. 56, <https://nyti.ms/3a4R0Wf> [consulta 25-07-2018].

⁴⁰² Carta. Leah Narins a Rafael Puyana. Nueva York-París. 09-07-1965. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta HUOK USA. Pillados.

⁴⁰³ Carta. Harold Shaw a Rafael Puyana. Nueva York-París. 23-04-1965. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta HUOK USA. Pillados.

⁴⁰⁴ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Gallery concert. The Toledo Museum of Art. The Great Gallery (Ohio). 08-12-1965. 20h30. Caja N° 127. Programas.

⁴⁰⁵ Carta. Harold Shaw a Rafael Puyana. Nueva York-París. 23-04-1965; Carta. Sheldon Gold a Rafael Puyana. Nueva York-París. 30-04-1965; Carta. Leah Narins a Rafael Puyana. Nueva York-París. 09-07-

Posteriormente se acordaron varios conciertos en este último lugar a finales de diciembre de 1965⁴⁰⁶. Entre los recitales más sonados que la entidad programó el 13 de diciembre en el *Hunter College* (Nueva York), se encontraba la presencia de Puyana en cartel con cuatro clavecinistas de renombre: Ralf Kirkpatrick, Sylvia Marlowe, Albert Fuller y Gustav Leonhardt, quienes en sesiones individuales presentaron su especialización en repertorio clavecinístico. Todo un acontecimiento acontecimiento musical que constituyó el primer encuentro –no directo– que reunió a intérpretes provenientes de escuelas tan diferentes y con propuestas antagónicas. Para tal ocasión, el artista eligió una selección desconocida de piezas italianas y españolas (Véanse los apartados 2.2. y 2.3.3.).

Los dos últimos recitales que se incluyeron tras ese acuerdo fueron los celebrados el 22 y 23 de diciembre de 1965 en el mismo escenario neoyorkino. El artista desarrolló un concierto dedicado a J. S. Bach junto con David e Igor Oistrakh y la orquesta de cámara bajo la dirección de Alfred Wallenstein interpretando el *Concierto de Brandenburgo No. 3 en Sol mayor*, el *Trio Sonata en Do mayor* (para dos violines y clave) y el *Concierto para dos violines en Re menor*⁴⁰⁷. Uno de los medios que comunicó el acontecimiento fue *The New York Times*. El precio de adquisición de las localidades osciló entre \$4 a 7. 50⁴⁰⁸.

Para la temporada de 1966, la agencia le acordó las 9 actuaciones que se desarrollaron los días 23 y 24 de octubre en el *Carnegie Hall* (Nueva York), el 26 y 27 de octubre en la *Grand Chapel* de la *Universidad de Ohio Wesleyan* (Delaware, Ohio), el 2 de noviembre en *Sanders Theater* (Cambridge Massachusetts), el 6 de noviembre en la *Universidad de Cleveland* (Ohio), el 18 de noviembre en el *Royce Hall Auditorium* de la *Universidad de Los Angeles* (California), el 21 de noviembre en la *University Theatre* (Riverside, California) y el 3 de diciembre en el *Town Hall* (Nueva York).

La correspondencia conserva varios escritos que precisamente detallan información sobre su gira norteamericana en esta temporada. Dos de ellos fueron Sheldon Gold⁴⁰⁹ y Arlene Steele⁴¹⁰, quienes a finales de abril y mediados de junio de 1966 le trasladaron las fechas y lugares donde realizaría las audiciones. Igualmente, Betty Williamson emitió un documento a Harold Shaw y al intérprete a finales de este

1965. Cartas originales mecanografiadas. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta HUOK USA. Pillados.

⁴⁰⁶ Carta. Harold Shaw a Rafael Puyana. Nueva York-París. 23-04-1965. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta HUOK USA. Pillados.

⁴⁰⁷ Programas de mano. David and Igor Oistrakh with Chamber Orchestra Alfred Wallenstein (director) and Rafael Puyana (clave). *Hunter College* (Nueva York). 22-12-1965 y 23-12-1965. s.h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127 Programas y Caja N° 128 R. 3166.

⁴⁰⁸ [s.a.]. «Final Concerts of the Season! Wed & Thurs 8:30. David and Igor Oistrakh» en *The New York Times*. 16-12-1965, p. 62, 17-12-1965, p. 42, 21-12-1965, p. 48.

⁴⁰⁹ Carta. Sheldon Gold a Rafael Puyana. Nueva York-París. 26-04-1966. Carta mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta HUOK USA. Suelos.

⁴¹⁰ Carta. Arlene Steele a Rafael Puyana. Nueva York-París. 13-06-1966; Carta. Sheldon Gold a Rafael Puyana. Nueva York-París. 26-04-1966. Carta mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta HUOK USA. Suelos.

último mes para confirmar los eventos musicales ya descritos⁴¹¹. Según manifiesta Puyana en una carta con destinatario desconocido, viajó en avión desde Cleveland a Los Ángeles el 15 de noviembre, trasladando el instrumento que no especifica y con el que realizó estas audiciones. Cuatro días más tarde lo transportó desde U. C. L. A a Riverside en un vuelo de carga⁴¹².

La información recopilada hasta el momento sobre las actuaciones que *Hurok Attraction* programó al intérprete durante la temporada de 1966 es incompleta y fragmentada. No obstante, mediante el epistolario conservado en el legado del músico, se conoce que el contrato de la primera actuación los días 23 y 24 de octubre de 1966 en el *Carnegie Hall*⁴¹³, Puyana acompañó al clave a la *American Symphony Orchestra*. Para la primera actuación, el artista desarrolló el *Concierto de Brandenburgo N° 4* de J. S. Bach y los *Conciertos de clave* de J. Haydn y de F. Martin, junto a la primera representación de la *Sinfonía N° 3* «Litúrgica» de A. Honegger bajo la dirección de Leopold Stokowski. En cambio, para la segunda sesión, se eliminaron Haydn y Martin para incluir el *Concierto de clave Op. 4, N° 6* de G. Handel y el *Concert Champêtre* de F. Poulenc⁴¹⁴. El acuerdo se había firmado el 4 de enero y por el mismo percibió \$1.500⁴¹⁵. Del mismo, no se tienen más referencias de las aquí presentadas.

Del mismo modo, la misma carpeta también aporta información de la segunda interpretación, la cual conserva el acuerdo entre el clavecinista y Rexford C. Keller firmado el 6 de abril de 1966, donde el músico se comprometía a realizar el recital y participar en el *symposium* los días 26 y 27 de octubre de ese mismo año en la *Ohio Wesleyan University* (Delaware, Ohio) por un total de \$1.000⁴¹⁶.

En cuanto a la tercera representación, en *Sanders Theater* (Cambridge Massachusetts) el 2 de noviembre de 1966, se ha de precisar que fue una propuesta directa que *Cambridge Society for Early Music* hizo a Rafael Puyana en torno a finales de marzo de 1966, donde solicitaba su participación y requería tener definido un programa antes del 20 de abril de ese mismo año⁴¹⁷. A principios de ese mes, el músico

⁴¹¹ Carta. Betty Williamson for Harold Shaw a Rafael Puyana. Nueva York-París. 27-06-1966. Carta, copia al carbon, original mecanografiada con números manuscritos por Puyana. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta HUROC USA. Suelos.

⁴¹² Carta. Rafael Puyana a Mis-[?]. Cleveland-[S.I.] 08-11-1966. Borrador original manuscrito. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta HUROC-USA. Suelos.

⁴¹³ Carta. Sheldon Gold a Rafael Puyana. Nueva York-París. 26-04-1966. Carta mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta HUROC USA. Suelos.

⁴¹⁴ [s.a.]. «American Symphony Orchestra. Leopold Stokowski (music director). 1966-1967 Season-Carnegie Hall. 23-10-1966 y 24-10-1966. Rafael Puyana (clave), Leopold Stokowski (conductor)» en *The New York Times*, 15-05-1966, p. 12; [s.a.]. «Gala Fifth Season. 1966-1967 at Carnegie Hall. Rafael Puyana. 23-10-1966 y 24-10-1966» en *The New York Times*, 11-09-1966, p. 155.

⁴¹⁵ Contrato Hurok Attractions. Conciertos 23 y 24 octubre 1966. *Carnegie Hall* (Nueva York). Firma 04-01-1966. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. HUROC USA.

⁴¹⁶ Contrato Hurok Attractions. Concierto y conferencia 26 y 27 octubre 1966. Universidad de Ohio Wesleyan (Delaware, Ohio). Firma 04-01-1966. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. HUROC USA.

⁴¹⁷ Carta. Anne Operman a Rafael Puyana. New York-París. 23-03-1966. Carta original mecanografiada con notas manuscritas en rojo por Rafael Puyana. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta HUROC USA. Pillados.

se lo envió a Anne Opperman, quien a su vez se lo remitió a la citada institución⁴¹⁸. La correspondencia evidencia que la propuesta que hizo el intérprete gustó y, además, mostraron su deseo de escuchar las obras que este había seleccionado. Sin embargo, *Cambridge Society* le sugirió realizar algunos cambios para cumplir con el estatuto de la sociedad, la cual exigía la ejecución de composiciones escritas anteriormente a la muerte de W. A. Mozart e integrar a compositores italianos y españoles⁴¹⁹. Puyana realizó las pertinentes modificaciones y las hizo llegar mediante correspondencia⁴²⁰. Veinte días más tarde, el clavecinista emitió directamente a la institución una carta para proponerle una «mejor elección» con piezas del Renacimiento y Barroco⁴²¹, aunque parece ser –comparando esta versión con la definitiva– que tan sólo algunos aspectos se tuvieron en cuenta.

En el programa de mano definitivo, escrito por el propio músico colombiano, se presentaron *Para quien crié yo cabellos* de J. de Cabezón, el *Tiento de medio registro de tiple de séptimo tono* de F. C. de Arauxo, el *Ballo ditto Il Picchi* de G. Picchi, las *Five Galliards* de G. Frescobaldi, la *Passacaglia* de L. de Rossi, la *Tocatta con lo scherzo del cuccú* de B. Pasquini, las *Sonatas en Mi mayor (L. 225, k. 381)*, en *Sol menor (L. 126, K. 347)*, en *Re mayor (L. 14, K. 492)* de D. Scarlatti, la *Sonata en Do menor* de G. B. Platti, la *Sonata en Re menor* del P. A. Soler, la *Sonata en La mayor* de Freixanet, la *Sonata en Re mayor* de M. Albéniz y el *Fandango* del P. A. Soler, las cuales fueron ejecutadas con el clave Pleyel⁴²². La cuantía que obtuvo Puyana en este concierto fue la equivalente al concierto anterior: \$1.000⁴²³.

Pocos son los datos recogidos de los recitales que acontecieron posteriormente. Por un lado, del recital del 6 de noviembre de 1966 en la *Universidad de Cleveland* (Ohio) tan sólo se ha localizado el acuerdo que se firmó el 24 de febrero de ese mismo año y por el que el clavecinista percibió \$750⁴²⁴. Por otro lado, de la audición del 18 de noviembre en el *Royce Hall Auditorium* de la *Universidad de Los Angeles* (California)

⁴¹⁸ Carta Rafael Puyana a Anne Opperman. París-Nueva York. 07-04-1966. Carta, copia al carbón, original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta HUOK USA. Pillados.

⁴¹⁹ Carta. Jefferson Frazier a Anne Opperman. Cambridge (Massachusetts)-Nueva York. 26-04-1966. Carta, fotocopia mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta HUOK USA.

⁴²⁰ Carta. Rafael Puyana a Anne Opperman. París-Nueva York. 08-06-1966. Carta, copia al carbón, mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta HUOK USA. Suelos.

⁴²¹ Carta. Rafael Puyana a *The Cambridge Society for Early Music*. París-Cambridge (Massachusetts). 28-06-1966. Carta, copia al carbón, original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta HUOK USA. Suelos.

⁴²² Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Sanders Theater. Cambridge (Massachusetts). 02-11-1966. s.h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Naranja. Programas sueltos. Notas al programa por Rafael Puyana.

⁴²³ Contrato Hurok Attractions. Concierto y conferencia 26 y 27 octubre 1966. Universidad de Ohio Wesleyan (Delaware, Ohio). Firma 04-01-1966. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. HUOK USA. Suelos.

⁴²⁴ Contrato Hurok Attractions. Concierto 06-11-1966. Universidad de Cleveland (Ohio). Firma 24-02-1966. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. HUOK USA. Suelos.

únicamente se conoce que el convenio se realizó el 9 de abril de 1966⁴²⁵ y que el programa se definió en los meses de junio y julio⁴²⁶.

Igualmente, escasas son las referencias de la penúltima actuación planteada para el 21 de noviembre de 1966 en la *University Theatre* (Riverside, California). El contrato se firmó el 15 del mismo mes correspondiente al año anterior por una cantidad de \$800⁴²⁷. Acercándose la fecha del evento, el intérprete notificó a Harold Shaw que no estaba dispuesto a transportar su clave únicamente para este concierto, a menos que le proporcionasen un instrumento adecuado en el mismo lugar de celebración y que percibiese una cuantía económica más elevada⁴²⁸. Hasta el momento se desconoce si esta audición llegó o no a producirse tras la imposición de Puyana.

Por último, cabe referenciarse lo exiguo de las noticias sobre la última interpretación del año llevada a cabo el 3 de diciembre de 1966 en el *Town Hall* (Nueva York). Esta última audición fue anunciada en *The New York Times* con bastante anterioridad⁴²⁹. Pese a ignorar el programa que Puyana desarrolló, la prensa sí explicitó las obras que se interpretaron: el *Romance* (S. XVI) de A. de Cabezón, las *Partitas* de J. Orbón, *More Palation* de Sweelinck, la *Fantasia en Do menor* y el *Concierto en Sol* de J. S. Bach, la *Toccata* de Pasquini, una *Sonata* de G. B. Platti, alguna pieza de Scarlatti y las *Sonatas* de A. Soler, Freixanet y M. Albéniz junto al *Fandango* de A. Soler.

Si se compara esta selección musical con los conciertos anteriores, se puede comprobar cómo Puyana fue recopilando y presentando tanto piezas clavecinísticas de compositores del pasado como coetáneos, ampliando así su repertorio. Durante esta temporada y las siguientes, esta última pieza del compositor español se convirtió en la elegida para clausurar sus actuaciones, sobre todo desde mitad de los años 60 hasta inicios de los años 80.

Harold Shaw le transmitió mediante correspondencia, los elogios que recibió de este recital por parte del público allí presente y por Robert Sherman⁴³⁰. Este último expuso sus apreciaciones en *The New York Times*, encomiando la elección de obras, que

⁴²⁵ Contrato Hurok Attractions. Concierto 18-11-1966. Universidad de California. Firma 09-04-1966. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. HUOK USA. Suelos.

⁴²⁶ Véanse las Carta. Harold Shaw a Rafael Puyana. New York-París. 16-04-1966; Carta. Sheldon Gold a Rafael Puyana. Nueva York-París. 26-04-1966; Carta. Arlene Steele a Rafael Puyana. Nueva York-París. 29-06-1966. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta HUOK USA. Suelos.

⁴²⁷ Contrato Hurok Attractions. Concierto 21-11-1966. Universidad de Riverside (California). Firma 15-11-1965. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. HUOK USA. Suelos.

⁴²⁸ Carta. Harold Shaw a Rafael Puyana. New York-París. 16-04-1966; Carta. Rafael Puyana a Harold Shaw. París-Nueva York. 07-04-1966. Carta, copia al carbón, original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta HUOK USA. Pillados.

⁴²⁹ [s.a.]. «Who makes Music and Where: Metropolitan Opera other events today» en *The New York Times*, 27-11-1966, p. 12; [s.a.]. «Music Notes. Rafael Puyana 03-12-1965. Town Hall. 08:30» en *The New York Times*, 03-12-1966, p. 45.

⁴³⁰ Carta. Harold Shaw a Rafael Puyana. Nueva York-París. 12-04-1966. Carta, copia al carbón, original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta HUOK USA. Suelos.

bajo su punto de vista era intrigante y poco convencional. De modo general, subrayó que el artista le cautivó tanto por su talento musical como por la brillante interpretación que hizo, dejándolo impresionado por «las graduaciones en color y la calidad tonal que consiguió dentro del rango dinámico limitado del instrumento». Igualmente, Sherman destacó el fuerte pulso rítmico con que Puyana tocó la *Fantasia* de J. S. Bach, la «forma humorística» con la que ejecutó la *Toccata* de Pasquini o lo «encantadoras» que sonaron las piezas de Soler, Freixanet, Albéniz y Soler, al igual que la *Partita* de J. Orbón, que generó un gran aplauso que fue compartido con el compositor que se encontraba allí presente. Sin embargo, el crítico recalcó que el clavecinista corrió el riesgo de recuperar e integrar en el programa una selección musical que por alguna razón habían quedado en el olvido. Las piezas a las que este último se refería eran las de Cabezón y Arauxo porque, a su parecer, carecían de importancia. En cuanto a la *Sonata* de Platti, fue «una cosa aburrida» que sugirió eliminar de su repertorio⁴³¹. Parece ser que Puyana no atendió demasiado a la sugerencia que le hizo el crítico, puesto que en recitales posteriores la continuó incluyendo.

La documentación analizada en la carpeta *Hurok Attractions* demuestra que esta agencia, a diferencia del representante anterior, no sólo le estipuló eventos musicales en las temporadas señaladas, sino que también se movilizó para incluirlo en revistas como *High Fidelity*, notificarle mediante correspondencia sus apariciones en prensa⁴³² y compaginar sus compromisos profesionales con nuevos proyectos, entre los que se encontraba la grabación de un disco⁴³³.

La relación profesional que Puyana mantuvo con esta agencia posiblemente finalizó cuando Puyana, tras establecer su residencia en París en 1960, comenzó a ser más asiduo en los escenarios europeos. Dentro de este último ámbito, indudablemente se ha de mencionar a Basil Douglas –de *Basil Douglas Ltd*– quien fue su representante desde mediados de los años 60 hasta finales de los 80. Como ya se ha comentado en líneas anteriores, Douglas introdujo al artista colombiano en los grandes escenarios como el *Wigmore Hall* o el *St. John's, Smith Square*. La mayor colaboración registrada entre el intérprete y el agente fue desde finales de los años 60 hasta los 80 con la estipulación de conciertos y grabaciones discográficas, las cuales se describirán con más detalle en el presente epígrafe y el apartado 3.2.

Como se aventuraba al inicio de esta segunda etapa, Puyana compaginó su actividad clavecinística entre Norteamérica y Europa. Tras la gira que realizó en 1955, Puyana llegó a la península en 1960 a través de la invitación que Andrés Segovia le había hecho para que participase como intérprete en los cursos de *Música en*

⁴³¹ SHERMAN, Robert. «Judith Rasking Triumphs in Her 2d Lieder Recital. Puyana Performs Offbeat Program» en *The New York Times*, 05-12-1966, p. 65.

⁴³² Carta. Harold Shaw a Rafael Puyana. Nueva York-París. 24-08-1965; Carta. Sheldon Gold a Rafael Puyana. Nueva York-París. 26-04-1966. Carta mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta HUOK-USA. Suelos.

⁴³³ Carta. Shelly [Gold] a Rafael Puyana. [New York]-[S.l.]. [06-05-1965?]. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta HUOK-USA. Pillados.

Compostela, donde ejerció 15 años –1960 a 1965 y desde 1983-1988, 1990-1992 y 1994– como profesor, intérprete y miembro del jurado en varios concursos celebrados (Véanse los apartados 4.1. al 4.4.)⁴³⁴. Según las declaraciones de Genoveva Gálvez⁴³⁵, el músico colombiano llegó como un artista consagrado por los éxitos que había alcanzado en América al mismo tiempo que fue apoyado por haber sido un discípulo de Landowska. Seguidamente se expondrán cuáles fueron los escenarios más relevantes por los que el clavecinista pasó en España y Europa, al mismo tiempo que se dará a conocer cómo fue su recepción a través de las críticas de prensa.

Centrando la mirada en España, hasta la fecha se conoce que Rafael Puyana ofreció recitales en las ciudades españolas de Pontevedra, Santiago de Compostela, Santander, Gijón, Pamplona, Zaragoza, Barcelona, Gerona, Valencia, Alicante, Murcia, Madrid, Soria, Toledo, Segovia, Cuenca, Cáceres, Cádiz, Sevilla, Marbella, Málaga, Ronda y Granada. Las visitas a la península fueron constantes y se prolongaron hasta prácticamente el final de su vida. En su fondo personal se conservan numerosos programas de mano y carteles, aunque no constituyen el total de los conciertos que ofreció durante su carrera profesional. Entre ellos, sobresalen los que desarrolló en la capital, la ciudad condal y otros escenarios del estado español. A continuación, únicamente se aludirán los que tuvieron más trascendencia en estos enclaves.

En Madrid, Rafael Puyana actuó en escenarios tan distinguidos como el *Salón de Actos del Instituto Nacional de Previsión*, el *Palacio de Liria*, el *Teatro y el Palacio Real*, el *Museo del Prado* o el *Auditorio Nacional*. Merecen ser destacados las audiciones organizadas en el marco de *Música en Compostela* que tuvieron lugar en el Palacio de Liria –propiedad madrileña de la Casa de Alba– el 4 de diciembre de 1962 y 1963⁴³⁶ a las 19h30 respectivamente. Posiblemente se desarrollaron allí por la relación de amistad que el intérprete colombiano mantenía con el entonces duque consorte de Alba, Don Jesús Aguirre y Ortiz de Zárate⁴³⁷. Por el momento, tan solo se ha localizado la crítica de la primera audición, escrita por Federico Sopeña para *ABC* dos días después de su celebración. El vallisoletano explicó que Puyana fue a inaugurar el salón de la música. Respecto a la interpretación, el crítico expuso la impresionante actuación que realizó, reuniendo tradición y modernidad en las obras que desarrolló –las cuales se

⁴³⁴ La participación de Rafael Puyana en esta institución y en los *Cursos Manuel de Falla* de Granada se abordará con más detalle en el capítulo IV.

⁴³⁵ Entrevista realizada por M. Victoria Arjona a Genoveva Gálvez (Granada, España, 10-10-2016).

⁴³⁶ IGLESIAS, Antonio. *Música en Compostela (1858-1974)*. 3 vols. Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, 1995, vol. 1, p. 124, 144.

⁴³⁷ Carta. Rafael Puyana a Don Jesús Aguirre y Ortiz de Zárate (Duque de Alba). París-Madrid. [s.f.]. Carta copia al carbón. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Correspondencia (2). Le pidió que le mandase el discurso que leyó en la recepción de la Real Academia Española porque le interesaba conocer con más profundidad las danzas y bailes del siglo XVIII español. Además, le preguntó si en los archivos de la Casa de Alba tenían alguna ilustración del fandango y bolero porque podrían servirle para la publicación de algunos discos de Música Antigua y ensayos musicológicos que Puyana estaba preparando. A través de la Carta. Rafael Puyana a Peter Wadland. París-Londres. 20-05-1987. Carta, copia al carbón, mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118. Carpeta Decca. Se conoce que el duque se lo envió, además de mostrar su anhelo de escuchar la grabación.

desconocen porque no se ha localizado el programa de mano– y alcanzando el esplendor límite en la ejecución que le hizo conseguir un gran triunfo.

La casa ducal de Alba, ha inaugurado su salón de música con un concierto de Rafael Puyana. Nos da muchísima alegría que el palacio de Liria reanude la tradición de la música en ese marco, marco cuidado con gusto exquisito [...].

Allí, Rafael Puyana nos dio una muestra impresionante de su soberano estilo de clavecinista. Tradición y modernidad, estudio e inspiración se reúnen para este extraordinario intérprete de Scarlatti, de los Bach, de tantos. Es regalo oírle allí y debió serlo también oírle con la Orquesta Nacional: ¡cómo hubiera sonado en homenaje a Poulenc el “concierto campestre” una de sus obras más bellas! Y, más nos duele pensando que estamos en la semana del director francés Charles Munch.

Puyana construye en tradicional porque lo hace desde la forma interior, desde esa riqueza contrapuntística que es la versión en la «música humana», de la «música de las esferas»; construye en moderno porque todo es vivo, lírico, realmente apasionado. Es el «esplendor límite» del que hablaba Valery, porque esta música corre el riesgo de interpretarse en «intelectual» o en «rocó»: el gusto medio sólo es patrimonio de un «grande» como Puyana. Los amigos de «Música en Compostela» y los invitados, arracimados y sudorosos por ser casi muchedumbre para un salón, se han apuntado un precioso éxito⁴³⁸.

En Barcelona, se tiene constancia de que el clavecinista realizó varios recitales en torno a los años 60 y 80, concretamente –y en su amplia mayoría– los llevó a cabo en el *Palau de la Música* de Barcelona. La prensa manifiesta cómo el intérprete a su llegada era un completo desconocido⁴³⁹. Sin embargo, paulatinamente fue abriéndose camino en esta ciudad, con la que también Landowska había estado vinculada años antes.

Entre las audiciones registradas de Rafael Puyana en la institución mencionada, se distingue el primer recital, organizado por la Asociación de Cultura Musical, llevado a cabo el 16 de diciembre de 1963 en el *Palau de la Música*. Como ya se citó, el programa lo conformaron varias obras que presentó posteriormente con ligeras modificaciones musicales en Nueva York y Washington D.C en noviembre de 1964 y que igualmente desarrolló con el clave Pleyel. Para esta ocasión, el programa está conformado por la *Branle de Montirandé* de A. Francisque, la *Pavana Dolorosa* de P. Philips, *La Volta* de W. Byrd, *Passacaglia* de J. K. Ferdinand Fischer, las *Sonatas en Fa mayor k. 541* y *La menor K. 175* de D. Scarlatti, las *Folías de España* de C. P. E. Bach en la primera parte, dejando la *Obertura a la francesa* de J. S. Bach para la segunda sección⁴⁴⁰. Una de las críticas localizadas de este evento musical, fue escrita por Xavier Montsalvatge para *La Vanguardia Española*. El compositor catalán manifestó que el acontecimiento no despertó demasiado interés porque el público ya estaba bastante saturado de Música Antigua. No obstante, a juicio del compositor, la actuación estuvo cargada de emotividad debido a que Puyana empleó una técnica fuera de serie. El único obstáculo al que el clavecinista tuvo que hacer frente fue la baja temperatura ambiental

⁴³⁸ SOPEÑA, Federico. «Concierto en la casa ducal de Alba» en *ABC*, 06-12-1962, p. 79.

⁴³⁹ CASANOVAS. «Los grandes solistas de hoy» en *La Vanguardia Española*, 04-05-1973, p. 57.

⁴⁴⁰ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Palacio de la Música (Barcelona). 16-12-1963. 22h15, <https://bit.ly/2NggL6E> [consulta 25-07-2018].

que tenía la sala, por lo que tuvo que interrumpir la pieza de C. P. E. Bach y el público, como muestra de cortesía y apoyo al intérprete, comenzó a aplaudir⁴⁴¹.

Entre las capitales europeas predominan los recitales ofrecidos en París, ya que la ciudad de la luz fue el lugar de residencia de Rafael Puyana desde 1960⁴⁴². Además, el artista consideraba este núcleo urbano como el centro de las artes creativas⁴⁴³, puesto que su localización le era muy útil para desplazarse hacia cualquier parte del mundo. El músico estuvo presente en distintos escenarios como la Sala *Pleyel*, la Sala *Gaveau*, la *Salle du Conservatoire*, las iglesias *Saint-Séverin* y *Saint Merri*, el Teatro *Grevin*, Teatro de *Champs-Élysées*, el gran anfiteatro de *la Sorbona* (París IV), el *Museo de la Armada* y *Hôtel d'Aumont*.

Las revistas francesas como *Le guide du concert*, *Le monde*, *Diapason*, *Le guide de la musique*, *Le guide musical* y *Le monde de la musique*, que se encargaron de difundir las actividades musicales que acontecían en París y el resto del país, han permitido conocer tanto las grabaciones discográficas que Puyana sacó al mercado como otros conciertos que ofreció, ampliando así el listado cronológico y organizado en temporadas que se ha ido elaborando a partir de la documentación que alberga su biblioteca. Los anuncios de estos recitales franceses que se publicaron en los medios de comunicación anteriores, únicamente indican la fecha, la hora, el solista o grupo instrumental y el precio de la entrada. Algunos también aportan información adicional sobre el nombre de los compositores y/o las obras que se incluían en el programa. Sin embargo, muy pocos informan de la crítica o crónica del evento.

Si bien las interpretaciones en solitario predominaron en la etapa anterior, paulatinamente Puyana comenzó a compartir cartel con otros músicos como el flautista Maxence Larrieu, la clavecinista Genoveva Gálvez o el violagambista Marçal Cervera. Entre estas últimas, cabe destacar la audición Parísina del 20 de marzo de 1965, donde el artista acompañó al clave –del que no se precisan más datos– a M. Cervera ejecutando la integral de *Sonatas para clave y viola da gamba* de J. S. Bach en el evento musical organizado por *L'heure musicale de Montmartre*, cuya presidenta era Suzanne Roche. El programa de mano explicitó el precio de la entrada por actuación –10 F– o abono de 7 conciertos, correspondiendo 60F o 25F a los adultos y estudiantes respectivamente⁴⁴⁴. Por el momento se desconoce la repercusión que ocasionó este acontecimiento entre los allí presentes.

Tres meses más tarde, el intérprete participó como solista el 15 de junio de 1965 en el *Hôtel d'Aumont* dentro del ciclo programado por el *Festival du Marais*, celebrado del 9 de junio al 9 de julio de 1965 bajo el patrocinio de «la Asociación para la

⁴⁴¹ MONTSALVATGE, Xavier. «Rafael Puyana, clavecin» en *La Vanguardia Española*, 20-12-1963, p. 41.

⁴⁴² A través de la correspondencia se conoce que Rafael Puyana vivió en 61, *quai de la Tournelle*; 8, *rue Chambignes*; 88, *rue Grenelle* y 8, *rue du Cirque*.

⁴⁴³ SANZ, J. «“En tiempos de crisis...”», p. 56.

⁴⁴⁴ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). *L'heure musicale de Montmartre*. 3^{me} saison 1964-1965 (París). 20-03-1965. 18h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.

conservación y puesta en valor del París histórico». Allí se celebraron 27 actividades, que incluían propuestas artísticas desde el período renacentista al clasicismo, con intérpretes muy conocidos. Para esta ocasión, Puyana ejecutó con el clave Pleyel –según se ha podido constatar en la imagen publicada días más tarde por *The New York Times* donde aparece el músico con el citado instrumento⁴⁴⁵–, la *Bransle Gay* de J. B. Besard, la *Pavana en Fa sostenido menor* de L. Couperin, el *Passepied* de C. Dieupart, el *Concerto en Re mayor, después de Vivaldi* de J. S. Bach, la *Bourrée alla Polacca* de G. P. Telemann, las *Folias de España* de C. P. E. Bach, *The King's Morisco* y *The Scottish gigue* de un Anónimo (s. XVII), la *Pavana dolorosa* de P. Philips junto a tres *Sonatas Re mayor, Fa sostenido mayor, Re bemol mayor* y el *Fandango* del P. A. Soler⁴⁴⁶.

Durante los años siguientes Puyana asistió a distintos eventos musicales programados en regiones francesas. Por citar algunos, se distinguen sus intervenciones en solitario en el *Palais de Fontainebleau* desde mediados de los 60 hasta finales de los 70 (Véase el apartado 1.2.2.). Igualmente, cabe mencionar las *Fêtes Musicales en Touraine* donde el 27 de junio de 1967 donde interpretó el *Concerto en Re menor para clavecín y cuerdas* de C. Ph. E. Bach con el conjunto instrumental de Andrée Colson⁴⁴⁷. Además, el 14 de septiembre del año siguiente participó en el *Festival de Besaçon*, colaborando en la realización de algunas obras de M. de Falla con el *Grupo Ars Nova de l'Office de Radiodiffusion-Télévision Française*. Al día siguiente y de forma individual, desarrolló una selección de obras de F. Couperin, J. Orbón y J. S. Bach⁴⁴⁸.

Entre los eventos musicales más distinguidos en Europa, sobresalen los festivales referenciados anteriormente. No obstante, no fueron los únicos en los que el músico colombiano participó, ya que fue muy frecuente encontrarlo en otros programas, como el *Festival Yehudi Menuhin Gstaad* (Suiza) el 23 de agosto de 1964 en la iglesia *Saanen-Gstaad* interpretando la *Fantasia*, *Canzona* y *Coranto para 3 instrumentos* de F. B. de Selva y Salaverde, la *Sonata para flauta y continuo* de D. Scarlatti, el *Fandango para clavecín solo* de F. A. Soler⁴⁴⁹, en el *Festwoche* de Berlín el 25 de septiembre de 1968 realizando los *Ordres No. 13 y No. 14* de F. Couperin junto a la *Partita No. 3 en La menor (BWV 827)* y el *Concerto Italiano (BWV 971)* de J. S. Bach con el clave Pleyel⁴⁵⁰, en el *I Festival Internazionale di Clavicembalo* de Italia el 20 de abril de 1969

⁴⁴⁵ HUGHES, Allen. «On the Seine's Right Bank» en *The New York Times*, 27-06-1965, p. 13.

⁴⁴⁶ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). I Festival du Marais (París). 15-06-1965. s.h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.

⁴⁴⁷ Programa de mano. Rafael Puyana (clave), Andrée Colson (conjunto instrumental). Fêtes Musicales en Touraine (Francia). 27-06-1967. 21h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.

⁴⁴⁸ [s.a.]. Anuncio de concierto. Rafael Puyana (clave) y Ensemble Ars Nova de l'Office de Radiodiffusion- Télévision Française. Festival de Besaçon (Francia) en *Guide du Concert*, 14-09-1958 y 15-09-1958, pp. 48 y 58.

⁴⁴⁹ Programa de mano. Gaspar Cassadó (violonchelo), Maurice Gendron (violonchelo), Alberto Lysy (violín), Yehudi Menuhin (violín), José-Luis Ochoa (base), Rafael Puyana (clavecín), Carleton Sprague Smith (flauta), Ernst Wallfisch (alto). 8me Festival Yehudi Menuhin Gstaad. 8 concerts en l'église de Saanen- Gstaad (Suiza). 23-08-1964. 20h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 128. R. 3166.

⁴⁵⁰ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Berliner Festwochen 1968. Hochschule für Musik Konzertsall. 25-09-1968. 20h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas. Notas al programa por Rafael Puyana.

ejecutando el *Onzième Ordre* de F. Couperin, el *Concerto en Re mayor* de A. Vivaldi, la *Partita No. 1 en Si bemol mayor (BWV 825)* de J. S. Bach, la *Canzona quinta* de G. Frescobaldi, la *Toccatà en Sol mayor* de A. B. Della Ciaia y la *Sonata en Do mayor* de G. B. Platti⁴⁵¹ y en el *Festival de Musique Montreux-Vevey* (Suiza) en septiembre de 1969⁴⁵².

En lo que concierne a los conciertos realizados en Londres, Puyana continúa frecuentando los escenarios que comenzó a visitar en su etapa anterior. Si se toma como punto de referencia el último recital del que se tiene constancia en esta ciudad, el 21 de noviembre de 1958, se podría afirmar que estuvo 8 años sin ir a la capital de Inglaterra.

Su regreso al *Wigmore Hall* el 26 de enero de 1966 fue preparado por Basil Douglas, su representante en aquel momento. Esta audición fue ampliamente difundida por *The Musical Times* desde finales del año anterior, constituyendo todo un acontecimiento musical bajo el mecenazgo de H. E. –el embajador colombiano– donde el clavecinista ejecutó un programa bipartito que incluía en la primera parte la *Branle de Montirandé* de A. Francisque, la *Pavana Dolorosa* de P. Philips, *The Scottish Gigue* del Anónimo inglés (s. XVII), el *Concierto en Re menor* de J. S. Bach, *las Sonatas en Do mayor (Longo 120, K. 243)*, *Sol menor (Longo 126, K. 347)* y *Re mayor (Longo 14, K. 492)* de D. Scarlatti. En la segunda parte, integraba *Las Folías de España* de C. P. E. Bach, las cuatro *Sonatas (Re menor, Re sostenido mayor y Do sostenido menor)* junto al *Fandango* del P. A. Soler⁴⁵³. Se deben poner de relieve que estos dos últimos compositores, comenzaron a ser más frecuentes como cierre del programa, e igualmente, las obras de J. S. Bach y de D. Scarlatti empezaron a reiterarse en su programación. Según relata Clive Unger-Hamilton para *The Guardian*, tras este concierto conoció a Puyana y fue a estudiar dos años más tarde con él para perfeccionar la técnica clavecinística⁴⁵⁴.

Otros de los escenarios por los que el músico colombiano pasó fue el *Queen Elisabeth Hall*. A continuación, se mencionarán varias de las actuaciones que desarrolló al final de esta década en este espacio. En primer lugar, cabe citar el recital que tuvo lugar el 12 de marzo de 1967, anunciado por la revista *The Musical Times* un mes antes, en el que Puyana llevó a cabo una selección de piezas de los compositores Bach, Orbón, Platti, Albéniz y Soler⁴⁵⁵, algunas de las obras que se interpretaron también se habían incluido en la audición del 2 de noviembre de 1966 en el *Sander Theather*. Fue Robert Henderson quien cubrió la noticia para el mismo medio. El crítico hizo referencia al

⁴⁵¹ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Italia. I Festival Internazionale di Clavicembalo 20-29 Aprile 1969. Oratorio del Caravita. Piazza S. Ignazio (Italia). 20-04-1969. 21h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas y Carteles.

⁴⁵² Programa. Festival de Musique Montreux-Vevey (Suiza). XXIV. Septembre Musical. 1969. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.

⁴⁵³ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Wigmore Hall (Londres). 26-01-1966. 19h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas; Véase [s.a.]. «Wigmore Hall at 7. 30 p. m. Rafael Puyana». *The Musical Times*, CVI, 1474 (1965), p. 1002.

⁴⁵⁴ UNGER-HAMILTON, C. «Obituary: Rafael Puyana...», p. 47.

⁴⁵⁵ [s.a.]. «Victoria & Albert at 7. 30. Rafael Puyana». *The Musical Times*. CVIII, 1488 (1967), p. 189.

espléndido evento musical donde Puyana compaginó «una técnica impecable, una musicalidad imaginativa y unos ritmos dinámicos y estimulantes», al mismo tiempo que empleó una amplia gama de registros –realizados con sensibilidad y control– que cambiaban continuamente. De todo el programa, Henderson resaltó la ejecución de las *Partitas* de J. Orbón al mismo tiempo que la naturaleza particular del instrumento y sus posibilidades coloristas⁴⁵⁶. Se ha de hacer un inciso para referenciar la trascendencia y reconocimientos que recibió por los logros alcanzados en su carrera como clavecinista. De hecho, en ese mismo año obtuvo el Premio Internacional *Harriet Cohen* en la categoría al mejor solista⁴⁵⁷.

En segundo lugar, se ha de distinguir también el concierto del 9 de febrero de 1968. Este evento fue organizado por el *manager* John Denison y contó con la dirección de José Luis García. En esta ocasión, Puyana participó en dos de las cinco obras del repertorio. Una de estas fue el *Concerto* de Falla junto a Patricia Lynden (flauta), Neil Black (oboe), Thea King (clarinete), José Luis García (violín) y Olga Hegedus (violonchelo). La otra pieza fue el *Concerto en Re menor* de C. P. E. Bach con la *Philomusica de Londres*, ambas bajo la dirección de Niels Gron⁴⁵⁸. Según informó *The Observer*, el artista volvió el 8 de marzo del mes siguiente para reinterpretar el mismo programa⁴⁵⁹. En ambas actuaciones, por el momento se desconoce la reseña recibida.

En tercer lugar, sobresale también el concierto del 11 de agosto de 1968 para guitarra y clave, donde acompañó a John Williams tocando algunas las *Sonatas para guitarra y continuo* de R. Straube, *Guitar solos* de Weiss, *Duo Concertante* de S. Dodgson, el *Ordre No. 11* de F. Couperin y la *Sonata para clave y guitarra* de Ponce». El mismo repertorio fue realizado con dos horas de anterioridad en la *Purcell Room* de Londres, tal y como se anunció en *The Musical Times* y otros medios de comunicación⁴⁶⁰.

En cuarto lugar, se distingue la actuación de Puyana el 16 de marzo de 1969 para desarrollar un programa dedicado a «Bach y Couperin», interpretando la *Partita en Si*

⁴⁵⁶ HENDERSON, Robert. «Other recitals». *The Musical Times*. CVIII, 1491 (1967), p. 438.

⁴⁵⁷ Carta. Élisabeth Hermann a Rafael Puyana. [S.l.]-[S.l.]. 08-03-[s.f.]. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 119. Carpeta Amarilla. Carpeta Instituto Vikingo. CHENLO, María Teresa. «Rafael Puyana, un clavecinista excepcional» en *El País*, 06-03-2013, <https://bit.ly/2y9c1du> [consulta 10-01-2014].

⁴⁵⁸ Programa de mano. Rafael Puyana (clave), Patricia Lynden (flauta), Philomusica of London. José Luis García (solista), Niels Gron (director). Queen Elizabeth Hall (Londres). 09-02-1968. 19h45. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas; Véase [s.a.]. «Royal Festival Hall. Queen Elisabeth Hall. Philomusica of London. Conductor Niels Gron, Soloist Rafael Puyana» en *The observer*, 04-02-1968, p. 24; [s.a.]. «Royal Festival Hall. Queen Elisabeth Hall 7. 45 p. m. Philomusica of London. Conductor Niels Gron, Soloist Rafael Puyana» en *The Musical Times*, CIX, 1499 (1968), p. 92.

⁴⁵⁹ [s.a.]. «Royal Festival Hall. Queen Elisabeth Hall. Philomusica of London...», p. 28.

⁴⁶⁰ [s.a.]. «Royal Albert Hall. Henry Wood. Promenade Concerts. Queen Elisabeth Hall 7. 45 p. m. Purcell Room 5. 45 p. m» en *The observer*, 11-08-1968, p. 20; [s.a.]. «Queen Elisabeth Hall. South Bank Summer Music. 11-08-1968. 7. 45 p. m. John Williams (guitarra), Rafael Puyana (clave), Straube, Weiss, Dogdson, Couperin, Ponce» en *The observer*, 04-08-1968, p. 20 y en *The Musical Times*. CIX, 1505 (1968) p. 690.

bemol y el *Concierto italiano* junto a los *Ordres No. 11* y *No. 13* respectivamente⁴⁶¹. La única crítica localizada por parte de *The Musical Times*, dejó entrever cómo el músico invirtió el orden del programa y comenzó por las piezas del compositor francés. La persona que redactó la crítica mencionó que la primera parte estuvo cuidadosamente pensada y ornamentada. En cambio, y a juicio del informante, la segunda tuvo sus luces y sombras en cuanto a la ejecución, dado que la *Partita* de Bach fue desarrollada de manera más plana, aunque con una gran precisión técnica. No obstante, el clavecinista remontó en el *Concierto italiano* concluyendo así una actuación «apasionadamente comprometida», como calificó la prensa⁴⁶².

En quinto y último lugar, se ha de aludir a la actuación del 19 de agosto de 1969. Para esa ocasión, Puyana escogió una selección de música española con las piezas *Canzoni, Fantasie e Correnti* de Selma y Salaverde, la *Sonata Decima a 3 para dos violines y continuo* de J. de Castro, la *Sonatina No. 2 en Re para viola y continuo* de Herrando, las *Diferencias sobre el Canto Llano del Caballero* de Cabezón, la *Obra de Sexto tono* de Puxol, el *Tiento de segundo tono* de C. de Arauxo, el *Concierto para clave y cinco instrumentos* de M. de Falla junto a las *Sonatas en Do sostenido menor y Fa sostenido menor* y el *Fandango* del P. A. Soler que realizó junto con el conjunto instrumental de David Munrow⁴⁶³. *The Musical Times* calificó el concierto como «memorable» y reflejó el gran éxito que el artista alcanzó⁴⁶⁴.

El último apartado por describir dentro de esta década, es la expansión escénica que hizo Rafael Puyana en Sudamérica hacia la segunda mitad de los años 60, frecuentando las salas de concierto colombianas: la *Biblioteca Luis Ángel Arango* y el *Teatro Colón* (Bogotá), el *Teatro Lido* (Medellín) y el *Teatro Municipal* (Cali), tras lograr grandes éxitos en América del Norte y Europa.

Especial atención merece la gira que llevó a cabo por estos espacios durante los meses de septiembre y octubre de 1966⁴⁶⁵. Llama la atención que, a diferencia de las audiciones anteriores, el músico elaboró un programa distinto para cada actuación donde presentó a varios compositores entre los que se encontraban a Philips, F. Couperin, J. S. Bach, A. Vivaldi, D. Scarlatti, B. Basquini, L. de Rossi, Platti, A. de Cabezón, A. Soler, F. Correa de Arauxo. Sin embargo, su preparación sí que la puso en práctica en los conciertos europeos efectuados con anterioridad durante ese mismo año.

⁴⁶¹ [s.a.]. «Elisabeth Hall at 7. 15 p. m. Rafael Puyana 16-03-1969». *The Musical Times*. CX, 1512 (1969), p. 220; [s.a.]. «Queen Elisabeth Hall. 16-03-1969. 7. 15 p. m Rafael Puyana, Harpsichord». *The Musical Times*. CX, 1513 (1969), p. 280.

⁴⁶² [s.a.]. «Harpsichords. Rafael Puyana 16-03-1969». *The Musical Times*. CX, 1515 (1969), p. 505.

⁴⁶³ Programa de mano. Rafael Puyana (clave) y El conjunto instrumental de David Munrow. Queen Elisabeth Hall (Londres). 19-08-1969. 19h45. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Marrón. Notas al programa por Rafael Puyana.

⁴⁶⁴ [s.a.]. «19 August 1969. Concierto Rafael Puyana en el Elisabeth Hall at 7. 45 p. m». *The Musical Times*, CX, 1517 (1969), p. 799; [s.a.]. «South Bank Summer Music». *The Musical Times*, CX, 1520 (1969), p. 1053.

⁴⁶⁵ TORRES LEÓN, Fernán. «Estadísticas culturales de Colombia», septiembre 1966, pp. 11, <https://bit.ly/3oGC7gF> [consulta 10-12-2020].

De este hecho se podría conjeturar que Puyana quería demostrar mesura y seguridad en su país natal, al mismo tiempo que quiso poner de manifiesto su regreso como un clavecinista consagrado y reconocido internacionalmente. Por el momento, escasos han sido los datos recabados sobre cómo fue la recepción y crítica obtenida. Sin embargo, la grata presentación que le hacen a su regreso a Colombia para clausurar la temporada de 1968 tras visitar Holanda, Francia, Inglaterra y Alemania⁴⁶⁶, hacen suponer el éxito que alcanzó en este período.

Como se puede apreciar en la programación concertística al final de esta temporada, Puyana dedicó una especial atención a la selección musical de François Couperin «El Grande» con motivo del tercer centenario de su muerte. Para su primer recital, fechado el 19 de noviembre de 1968 en el *Teatro Lido*, el clavecinista escogió un repertorio –que reinterpreto con ligeras variaciones dos días más tarde en el mismo lugar– formado por el *Onzieme Ordre* de F. Couperin «El Grande», la *Musete de Taverni* (F. Couperin), la *Gavota con variaciones* de J. Philippe Rameau, la *Partita No. III en La menor* y el *Concierto Italiano* de J. S. Bach.

Las siguientes actuaciones se programaron en la *Biblioteca Luis Ángel Arango*. Para la audición del 28 de noviembre de 1968, Puyana eligió un programa bipartito con las tres primeras piezas y compositores del concierto anterior, incluyendo además las *Partitas* que en 1963 Julián Orbón había compuesto para él⁴⁶⁷.

Cuatro días más tarde, en la misma institución y posiblemente ante el corto espacio de tiempo que tenía para practicar, el artista desarrolló un concierto con obras ya consolidadas que excluían al compositor francés señalado anteriormente. Para la primera parte, ejecutó la *Partita sobre el Aria de Ruggiero* de G. Frescobaldi, *Les buffons* de J. Bull, la *Passacaglia* de J. K. F. Fischer y la *Sonata en do menor* de G. B. Platti. Tras una breve pausa, desarrolló las *Partitas N° III en La menor* y el *Concierto a la manera italiana* de J. S. Bach.

El antepenúltimo y penúltimo recital celebrado los días 9 y 10 de diciembre de 1968 en la Universidad Nacional y en la *Biblioteca Luis Ángel Arango* respectivamente, de nuevo y por la proximidad temporal de las actuaciones, Puyana llevó a cabo un mismo repertorio que incluía en la primera sección, las dos últimas piezas de la actuación anterior. Tras el intermedio, llevó a cabo la *Passacaglia* de J. K. F. Fischer y el *Onzieme Ordre* de F. Couperin. Exhibiendo una vez más, una reinterpretación de las obras que había presentado en distintos escenarios los días anteriores. Por desgracia no se han encontrado la recensión y valoración de su interpretación, aunque se sabe que la vinculación de Puyana con estas instituciones persistió durante las siguientes décadas.

⁴⁶⁶ Donde interpretó tanto en solitario como con varias orquestas y artistas como el *Ensemble Instrumental Andrée Colson*, la *London Bach Orchestra*, el *Ensemble Ars Nova de l'Office de Radiodiffusion*, la flautista Patricia Lyden o el guitarrista John Williams.

⁴⁶⁷ Véanse los programas de concierto de Rafael Puyana publicados online por la *Biblioteca Luis Ángel Arango*. Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Sala de conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango. Bogotá (Colombia). 28-11-1968. 18h45, <http://bit.ly/36bFIBR> [consulta 10-12-2020].

En conclusión, esta década constituyó el despegue de la carrera clavecinística y reconocimiento artístico. Con ahínco y tesón, el músico logró emprender su camino en solitario, alejado del apoyo de su maestra, donde fue formando un repertorio que paulatinamente fue afianzando en la reinterpretación en los distintos escenarios durante las mismas temporadas.

En cuanto a las críticas localizadas, las cuales no han sido muy numerosas, realzan principalmente la presencia escénica y su técnica. No obstante, también dedican varias líneas para sugerirle algunos cambios en la selección musical o incluso reflejar la poca expresión o errores que se produjeron en algunas de sus interpretaciones. Elementos que no impidieron que se ganase la aprobación de la crítica europea y de su país.

Es en esta fue la última etapa donde el artista empleó el clave Pleyel, aquel que adquirió en la fábrica Parísina siguiendo el modelo con el que estudió con Landowska (Véase el apartado 3.3.2.). Con dicho instrumento no sólo pretendió mantener el auge que la clavecinista polaca le había devuelto, sino también promocionarse e impulsar su trayectoria musical.

3.1.3. La transición clavecinística: del Pleyel a los instrumentos históricos (1970-1990)

A pesar de la lealtad que Puyana sintió hacia su maestra y la escuela en la que se había formado, las nuevas corrientes emergentes, los avances tecnológicos que se dieron en la reconstrucción de los instrumentos históricos junto al exhaustivo estudio y especialización en materia de Música Antigua y clave, fueron determinantes para que el intérprete –como la mayoría de los clavecinistas coetáneos– se sumase a la nueva práctica, empleando instrumentos originales restaurados o copias fidedignas que mandó construir a partir de los mismos. Así Puyana amplió su colección privada y comenzó a utilizar estos instrumentos en conciertos y grabaciones sonoras. Desde finales de los años 50 estuvo en contacto con constructores, al mismo tiempo que visitó sus talleres y museos. Sin embargo, no fue hasta la década de los 70 cuando los comenzó a emplear (Véanse los apartados 2.3.1. y 2.3.2.).

En uno de los programas de mano hallados en su biblioteca, el músico colombiano confirmó que su utilización se convirtió en la única opción, dado que en aquella época no disponían de los avances que se habían alcanzado en el ámbito musical. Fue así como fue relegando del clave Pleyel y exhibiendo estos instrumentos paulatinamente en las salas de concierto:

El plan sonoro del clave Pleyel está basado en el de los grandes claves de Hieronymus Albrecht Hass de Hamburgo, que representa el clave más elaborado del siglo XVIII. Las características de construcción del Pleyel, decididamente modernas, pasada la época de Landowska y Falla han venido a ser consideradas hoy como inauténticas por lo que se refiere a las prácticas de construcción antiguas. Los pedales para cada registro no existían en los instrumentos barrocos. Wanda Landowska y don Manuel de Falla, como yo mismo en los primeros años de mi carrera

clavecinística, no tuvimos a nuestra disposición instrumentos originales restaurados y mucho menos, copias fidedignas. Actualmente los instrumentos modernos como el Pleyel están relegados al olvido, por la preferencia que tenemos los clavecinistas por instrumentos antiguos restaurados y sus copias⁴⁶⁸.

Durante los primeros años de esta década, Rafael Puyana alternó sus giras concertísticas entre Europa y América, aunque predominaron sus apariciones en el primer continente. Tan solo fue en 1970 cuando el intérprete frecuentó de forma más equilibrada su estancia en estos territorios, destinando los seis meses iniciales en distintos escenarios de Inglaterra, Italia y Francia. El resto del año estuvo entre Nueva York y Bogotá. La prensa nacional e internacional no solo dio difusión a los recitales que tenía programados, sino también informó del instrumento que empleó y la valoración de su actuación.

Aunque solía interpretar los conciertos en solitario, fueron varias las ocasiones en las que acompañó a otros artistas como al flautista Maxence Larrieu o al violinista Yehudi Menuhin, el violagambista Jordi Savall, el clavecinista Fernando Valenti, además de colaborar con las distintas agrupaciones instrumentales como la Orquesta de París o los solistas de la Orquesta Regional (Francia).

En los programas de concierto de esta década es frecuente encontrar cómo va asentando el repertorio anterior al mismo tiempo que prepara la interpretación de nuevas obras, muchas de ellas pertenecían a compositores que habían quedado en el olvido. En este período, precisamente se focaliza en el estudio de una selección musical de sonatas de J. S. Bach que lleva a cabo con el clave o acompañando con este instrumento a flautistas y violagambistas principalmente.

Precisamente, es en la capital de Reino Unido donde va a desarrollar distintos recitales monográficos o que incluyeron una gran mayoría de las obras del compositor alemán. Como ya se mencionó en el apartado anterior, el músico colombiano contó con la ayuda de su agente Basil Douglas quien le concertó varias audiciones en distintos escenarios de la ciudad.

Por un lado, cabe señalar la representación del 31 de mayo de 1970 en *Petworth House* (Inglaterra), un evento organizado por el *National Trust Concerts Society* junto con el Sr. y la Sra. Egremont, donde Puyana interpretó con el violinista Yehudi Menuhin. La expectación que generaba este acontecimiento fue manifestado en los medios como *The Musical Times*, *The Observer* y *The Guardian*⁴⁶⁹. La primera sección integraba la *Sonata en Mi mayor para violín y clave* junto a la *Partita N° 2 en Do menor*

⁴⁶⁸ Programa de mano. Rafael Puyana (clave) y Orquesta Ciudad de Granada. Auditorio Manuel de Falla (Granada). 20-11-1993 y 21-11-1993. s.h. Notas al programa. Rafael Puyana (clave). Auditorio Manuel de Falla (Granada). 23-11-1993. s.h. AMF FN 1993-058 y AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Programas.

⁴⁶⁹ [s.a.]. «Petworth House. Petworth Sussex. National Trust Concert Society presents Sunday May 31, 7 for 5 p. m Yehudi Menuhin violin and Rafael Puyana harpsichord: Bach Programme». *The Musical Times*. CXI, 1527 (1970), p. 523; en *The observer*, 24-05-1970, p. 26; en *The Guardian* 23-05-1970, pp. 6-10.

para clave mientras que la segunda, comprendía la *Sonata en Mi mayor para violín* y la *Sonata en La mayor para violín y clave*. Según expone el propio programa de mano, el artista utilizó un instrumento –del que no da detalles– construido por Robert Goble⁴⁷⁰. Según se expone en la prensa, este mismo repertorio fue reinterpretado un día más tarde en ese mismo lugar. El análisis de la programación de esta temporada hace pensar que, posiblemente lo volviese a ejecutar con el también violinista A. Lysy en la *Abbazia di Valvisciolo* de Italia el 25 de julio, dentro de la celebración del *VIII Festival Internacional Pontino de música de Cámara*⁴⁷¹. Pese a la amplia difusión que la prensa emitió sobre el mismo, apenas se tienen noticias de la valoración obtenida.

Por otro, se ha de mencionar la actuación el 4 de agosto de 1970 en el *Queen Elizabeth Hall* de Londres donde Puyana intervino acompañando al clave a los violinistas Pinchas Zukerman y Kenneth Sillito junto al chelista Jacqueline du Pré. Mientras que en la primera parte se ejecutó la *Sonata en Fa menor (BWV. 1018) para violín y clave*, los *cuatro duetos para clave (BWV 802/5) para clave* junto a la *Sonata en Do (BWV 1037) para dos violines y continuo*, en la segunda se llevó a cabo los *cuatro duetos para clave (BWV 802/5) para violín y chelo*, el *Concerto para clave solo (BWV 987)* y la *Sonata en Re (BWV 1028) para chelo y clave* de J. S. Bach⁴⁷². Por el momento, no se dispone de las críticas en las que se valoraba la actuación de estos intérpretes.

Durante su estancia londinense, según informa la prensa y las revistas de la ciudad, Puyana intervino en la *Purcell Room* durante el *Seminario de Música de Cámara*, celebrado del 1 al 16 de agosto de 1970, un acto organizado por el *Royal Festival Hall*. Tal y como se anunciaba a finales de mayo de ese mismo año en *The Observer*, *The Guardian*, *The Musical Times* el clavecinista apareció el 1 de agosto en cartel junto a Enrique Barenboim, Gervase de Peyer y Guarneri Quartet para ofrecer unas *masters classes*, charlas y demostraciones instructivas a estudiantes y jóvenes artistas profesionales⁴⁷³.

Fue a partir de la mitad de los años 70 cuando se traslada al continente americano. Aunque el músico continúa incluyendo las obras de J. S. Bach, no se olvida de añadir algunas piezas de compositores franceses. Entre los recitales más destacados, sobresale la audición del 14 de octubre de 1970 en el *Hunter College* de Nueva York, todo un evento musical que publicitaron con anterioridad los medios de comunicación

⁴⁷⁰ Programa de mano. Yehudi Menuhin (violín), Rafael Puyana (clave). Petworth House (Sussex, Inglaterra). 31-05-1970. 20h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.

⁴⁷¹ Programa de mano. A. Lysy (violín), Rafael Puyana (clave). Abbazia di Valvisciolo (Italia). 05-07-1970. 19h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 128. R. 3166.

⁴⁷² Programa de mano. Pinchas Zukerman (violín), Kenneth Sillito (violín), Jacqueline du Pré (violonchelo), Rafael Puyana (clave). Queen Elizabeth Hall (Londres). 04-08-1970. 19h45. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas; Véase también [s.a.]. «Rafael Puyana. Elisabeth Hall at 7.45 p. m». *The Musical Times*. CXI, 1529 (1970), p. 766.

⁴⁷³ [s.a.]. «Purcell Room. Players please. South bank seminar on chamber music august 1-16» en *The observer*, 24-05-1970, p. 26 y en *The Guardian*, 30-05-1970, p. 6; [s.a.]. «South Bank Summer Music. 01-08-1970 al 16-08-1970». *The Musical Times*, CXI, 1527 (1970), p. 530.

*New York Time Magazine*⁴⁷⁴ o *The New York Times*⁴⁷⁵. El programa bipartito elegido para esta ocasión lo formaban las *Suite en Fa menor* de J. N. Geoffrey y *Les Fastes de la Grande et Ancienne Ménestrandise* de F. Couperin en la primera parte. Tras el intermedio se desarrollaron el *Prelude, Fugue y Allegro (BWV 988)* junto a la *Partita en Do menor* y el *Concerto Italiano* de J. S. Bach⁴⁷⁶. Este mismo repertorio fue desarrollado quince días más tarde en el *Woman's Club Auditorium* (Nueva York)⁴⁷⁷. La única crítica localizada fue realizada por Peter G. David para *The New York Times*. Según la información presentada, Puyana ofreció una maravillosa velada de música variada diseñada para instruir y entretener donde destacó muchos matices con su extraordinario sentido del ritmo, sus registros impecables y su intensa interpretación musical. Según relata el crítico, su lectura musical fue limpia, deslumbrante y llena de provocación. Asimismo, dentro de las piezas que más acapararon su atención, se encontraban las dos últimas obras de J. S. Bach. Sin embargo, a su juicio, el clavecinista ejecutó la *Suite* de J. N. Geoffrey de forma modesta⁴⁷⁸.

Este recital constituyó el segundo de los tres conciertos de clave programados en ese mismo mes por la ya citada institución neoyorkina, donde participaban en solitario Fernando Valenti y Rafael Puyana –los días 7 y 14 de octubre respectivamente– y de forma conjunta el 21 de octubre, junto con una orquesta –que no se especifica– configurada por catorce miembros bajo la dirección de Anthony Morse⁴⁷⁹. Acerca de esta última actuación, Donald Henahan –corresponsal de *The New York Times*– calificó este emparejamiento «extraordinariamente interesante». Mientras que Valenti abrió la audición con el *Concerto en Re menor para clave y cuerdas (BWV 1052)* de J. S. Bach, seguidamente le siguió el artista colombiano con el *Concerto en Re menor para clave y cuerdas* de C. P. E. Bach. Finalizaron la interpretación con el *Concerto en Do mayor para dos claves y cuerdas (BWV 1061)* de J. S. Bach sobre los instrumentos Rutkowski el Sr. Puyana y Challis el Sr. Valenti⁴⁸⁰. En referencia a la ejecución del clavecinista, Donal Henahan mencionó que el estilo fue más intenso emocionalmente tanto por el período de composición de la obra que llevó a cabo, como por la interpretación que hizo donde empleó una especie de vacilación rítmica o *rubato* que hacía que esta música, esencialmente barroca, fuese más allá de sus límites estilísticos. Asimismo, el crítico puso de manifiesto que siempre consideró el extraordinario talento musical que este

⁴⁷⁴ [s.a.]. «Rafael Puyana, harpsichord, Hunter College Playhouse. 8:40» en *New York Magazine*, 12-10-1970, p. 24, <https://bit.ly/39FexLh> [consulta 27-11-2018].

⁴⁷⁵ [s.a.]. «Radio. Rafael Puyana 8:40 Hunter College Concert Playhouse» en *The New York Times*, 11-10-1970, p. 124; [s.a.]. «Hunter College Concert Playhouse. Rafael Puyana 8:40» en *The New York Times*, 14-10-1970, p. 40.

⁴⁷⁶ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Hunter College Playhouse (Nueva York). 14-10-1970. 20h40. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.

⁴⁷⁷ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Woman's Club Auditorium (Nueva York). 29-10-1970. s.h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.

⁴⁷⁸ DAVIS, Peter G. «Harpsichord works played by Puyana» en *The New York Times*, 16-10-1970, p. 43.

⁴⁷⁹ [s.a.]. «Who Makes Music. 21-10-1970. Fernando Valenti y Rafael Puyana» en *The New York Times*, 18-10-1970, p. 17.

⁴⁸⁰ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Hunter College Playhouse (Nueva York). 14-10-1970. 20h40. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.

poseía⁴⁸¹. Algunas instantáneas que inmortalizaron este momento se conservan en la biblioteca pública Julio Pérez Ferrero (Cúcuta, Colombia)⁴⁸².

Continuando con los recitales dedicados a J. S. Bach que transcurrieron entre los dos últimos meses de 1970, se deben realzar las audiciones en Suramérica junto al flautista Maxence Larrieu, el violagambista Jordi Savall y el clavecinista Rafael Puyana. Concretamente, el 19 de noviembre en la *Biblioteca Luis Ángel Arango*, desarrollaron un programa tripartito dedicado a J. S. Bach. La primera sección agrupó la *Sonata en Do mayor para flauta y bajo continuo BWV 1033*, la *Sonata en Mi bemol mayor para flauta y clavicémbalo BWV. 1031* junto a la *Sonata en Sol menor para flauta y clavicémbalo BWV 1020*. La segunda, integró la *Sonata en Mi mayor para flauta y bajo continuo BWV 1035* y la *Sonata en Si menor para flauta y clavicémbalo BWV 1030*. Finalmente, la tercera incluyó la *Sonata en La mayor para flauta BWV 1032* y la *Sonata en Mi menor para flauta BWV 1034*⁴⁸³. Por su parte, la biblioteca de la institución donde se celebró conserva una fotografía de dicha representación⁴⁸⁴.

Por último, se han de mencionar los conciertos que hicieron conjuntamente Savall y Puyana en distintos escenarios de Bogotá, siendo el 4 de diciembre en el *Teatro Colón*⁴⁸⁵ junto a los días 15 y 17 de diciembre de 1970 en el *Instituto Colombiano de Cultura, Museo de Arte Colonial* (Bogotá)⁴⁸⁶. Se debe recordar que la relación entre estos dos músicos se fraguó durante el *VIII Curso Internacional Música en Compostela* celebrado en 1965, cuando Savall era discente que se iniciaba en la práctica de este instrumento instigado por el clavecinista. En las tres audiciones tiene una gran presencia la cuidada selección de sonatas de J. S. Bach que incluía algunas de las piezas del repertorio ya expuestas con anterioridad en otros recitales y otras nuevas que ejecutaron conjuntamente, como la *Sonata N°1 en Sol mayor (BWV 1027)* y la *Sonata N° 3 en Sol menor (BWV 1029)* del compositor alemán junto al *Tombeau pour Monsieur de Lully para Viola da gamba y Bajo Continuo* de M. Marais.

⁴⁸¹ HENAHAN, Donal. «Harpichord pair heard at series. Valenti and Puyana Perform J. S. Bach Concerto» en *The New York Times*, 23-10-1970, p. 27.

⁴⁸² Fotografías del recital 14-10-1970, realizadas por el *Hunter College Concert Bureau* (Nueva York). Biblioteca Julio Pérez Ferrero (Cúcuta, Colombia), Sig.: 780, 78H85f.

⁴⁸³ Véanse los tres registros sonoros. Rafael Puyana (clave) [Grabación sonora]. Biblioteca Luis Ángel Arango (Bogotá, Colombia). 19-11-1970. Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango. Sig.: CD7585, CD7586 y CD7587.

⁴⁸⁴ Fotografía del recital 19-11-1970, realizadas por la Biblioteca Luis Ángel Arango. Sig.: FT0802.

⁴⁸⁵ Programa de mano. Jordi Savall (viola da gamba) y Rafael Puyana (clave). Teatro Colón (Bogotá). 04-12-1970. 14h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Naranja. Programas sueltos.

⁴⁸⁶ Programa de mano. Jordi Savall (viola da gamba) y Rafael Puyana (clave). Instituto Colombiano de Cultura. Museo de Arte Nacional. 15-12-1970 y 17-12-1970. 19h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.



Figura 9. Jordi Savall (viola da gamba) y Rafael Puyana (clave). Teatro Colón (Bogotá). 04-12-1970. 14h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Naranja. Programas sueltos.

El programa que desarrolló los días 15 y 17 de diciembre en el *Instituto Colombiano de Cultura* (Bogotá), también fue reinterpretado en 14 de marzo de 1971 en el *Queen Elisabeth Hall* de Londres, en el evento organizado por Basil Douglas⁴⁸⁷.

Anteriormente se aludía la gran presencia de Rafael Puyana en la capital de Inglaterra, la cual fue considerable gracias a los proyectos musicales que su agente le concertó y la difusión que le dio. Por mencionar algunos, se hará referencia al que Douglas organizó con la colaboración del *manager* John Deninson (CBE) el 11 de marzo de 1971. La prensa se hizo eco de la noticia anunciando que los *tickets*, disponibles desde el 13 de febrero de ese mismo año, podían adquirirse desde 40p a £1. De forma paralela, la revista *The Musical Times* también anunció el programa, formado por las *Partitas en La menor (BWV 827)*, en *Si bemol mayor (BWV 825)* y *Do menor (BWV 826)* de J. S. Bach⁴⁸⁸.

Se debe remarcar que en la biblioteca personal de Puyana se han conservado distintos formatos del programa donde, además de precisar las obras que se desarrollaron, se anunció el concierto que ofreció tres días más tarde junto a Jordi

⁴⁸⁷ Programa de mano. Jordi Savall (viola da gamba) y Rafael Puyana (clave). Queen Elisabeth Hall (Londres). 14-03-1971. 19h15. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas. Véase también nota 483.

⁴⁸⁸ [s.a.]. «Elisabeth Hall at 7. 45. Rafael Puyana 11-03-1971». *The Musical Times*. CXII, 1536 (1971), p. 201; [s.a.]. «Rafael Puyana 11-03-1971 Queen Elisabeth Hall». *The Musical Times*. CXII, 1537 (1971), p. 253.

Savall, ya referenciado con anterioridad. En ambos eventos musicales el músico colombiano utilizó el clave de dos teclados firmado por Jacobus y Abraham Kirckman con fecha 1785 que amablemente le prestó Norman Wright y que había sido restaurado por Bronislaw Roguski⁴⁸⁹. Acerca de la crítica, Dominic Gill escribió unas notas para la revista musical anteriormente citada. En ella puso de manifiesto el placer que le producía escuchar los conciertos que Puyana.

Para el primer evento musical, el 11 de marzo, Gill tuvo la percepción de que en toda la actuación se desarrolló un gran equilibrio sonoro a excepción de la *Partita en Do menor* de Bach que le pareció más inestable. Sobre la segunda audición del 14 de marzo, el crítico fue comentando los aspectos interpretativos que más le llamaron la atención de cada una de las piezas, resaltando la exquisita alternancia de arpa 4' en el rondó, la lentitud en la sarabanda, aunque también le pareció que hubo una sensación de cansancio y moderación durante el recital. En lo que respecta a la *Suite*, el periodista subrayó la omisión de tres series de repeticiones importantes en los dos últimos movimientos de la obra, dándole la impresión de que el artista estuviese ansioso por irse. Finalmente, dedicó unas líneas para exaltar las características del instrumento y su resonancia, el cual poseía un gran tono, claro y delicado, aunque con un registro «escaso» e «iluminador»⁴⁹⁰.

Además de las salas de concierto londinenses citadas, el intérprete intervino en *St. John Smith Square* (Londres) el 4 de mayo de ese mismo año realizando un programa dedicado a J. S. Bach y D. Scarlatti con el clave Kirckman. La crítica escrita por Hugo Cole para *The Guardian* puso de manifiesto la libertad que Puyana adoptó en el «tempo, los matices expresivos y la orquestación dramática». Según el criterio de Cole, la ejecución resultó ser incluso mejor a como lo hacían los clavecinistas ingleses. Sin embargo, parece ser que en la interpretación de Bach –muy unida al instrumento y su forma de interpretar– generó más tensión que en las *Sonatas* Scarlattianas⁴⁹¹.

Es a partir de 1972, cuando Rafael Puyana establece claramente sus temporadas de concierto en Europa, aunque de forma muy puntual realizase algún que otro recital en América.

Su presencia escénica en la capital de Reino Unido fue remarcable. De hecho, el 14 de febrero de 1972, el músico colombiano ofreció un concierto en el *Wigmore Hall* (Londres) donde llevó a cabo un programa bipartito, interpretado con un clave y un fortepiano, que agrupaba obras que ampliaban su repertorio. En la primera parte, formada por la *Sonata Württemberg, Wotquenne 49, No. 1* de C. P. E. Bach, la *Sonata en Re mayor*, el *Hoboken XVI/24* de J. Haydn y las doce *Variaciones de «Ah, vous*

⁴⁸⁹ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Queen Elizabeth Hall (Londres). 11-03-1971. 18h45. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 103. Programas [adjunta programa de J. Savall 14-03-1971 19h15], Caja N° 127. Programas [adjunta programa J. Savall], Caja N° 128 R. 3166.

⁴⁹⁰ GILL, Dominic. «Rafael Puyana». *The Musical Times*. CXII, 1539 (1971), p. 465.

⁴⁹¹ COLE, Hugo. «Rafael Puyana at St. John's Smith Square» en *The Guardian*, 05-05-1971, p. 8.

dirai-je, Maman» (Köchel 265) de W. A. Mozart con el doble manual Kirckman de 1785. Tras el intermedio interpretó la *Fantasia en Fa sostenido menor*, el *Wotquenne 67* de C. P. E. Bach, la *Sonata en Re mayor (KV. 311)* de W. A. Mozart, el *Andante*, las *Variaciones para Piano Forte, Hoboken XVII/6* y la *Sonata en Mi bemol XVI/52* de J. Haydn con el fortepiano fabricado por Broadwood en 1739⁴⁹². En el legado del clavecinista se ha localizado el mismo recital con dos tipos distintos de formato, uno que se distribuyó gratuitamente durante la actuación, donde se mostraba el programa e información reducida y otro, que se podía adquirir por 10p e incluía la descripción detallada de los instrumentos y las notas al programa escritas por Robin Golding⁴⁹³.

No obstante, no fueron los únicos acontecimientos musicales en los que Puyana participó en el Reino Unido. Del mismo modo se debe citar el celebrado el 19 de febrero de 1972 en el *Philharmonic Hall* de Liverpool donde Puyana fue propuesto como clavecinista en el estreno de *Metamorphosis*, la obra para clave y orquesta escrita por McCabe, junto con la RLPO bajo la dirección de Charles Groves⁴⁹⁴ o su participación el 13 de mayo en el *Camden Festival* (Londres) tocando la *Suite en Fa menor* de J. N. Geoffroy, el *Preludio, Fuga y Allegro en Mi bemol mayor, S. 998* y la *Partita No. 1 en Si bemol, S. 821* de J. S. Bach junto a tres *Sonatas (Mi mayor, L. 23, K. 380, Mi mayor, L. 225, K. 381 y Fa mayor L. S23, K. 205)* de D. Scarlatti con el clave de doble teclado firmado y datado por Jacobus y Abraham Kirckman 1785 Londini⁴⁹⁵.

En los meses de abril a agosto de 1972, varios fueron los escenarios españoles visitados por el artista colombiano. Cabe mencionar las audiciones organizadas por la Fundación Juan March y celebradas en el *Teatro Real* de Madrid los días 14 y 15 de abril de 1972⁴⁹⁶, cuyo repertorio fue el mismo que realizó el 17 de abril de ese mismo año en el cine *Gran Casino* de Santander, en el evento planificado por la *Asociación de Amigos del Festival Internacional* de la ciudad. En estos tres recitales, Puyana tocó unas obras que ya tenía asentadas en su repertorio, siendo la *Partita No. 3 en La menor (BWV 827)* y el *Concierto en Re mayor, a traza de Antonio Vivaldi (BWV 972)* en la primera parte, junto al *Preludio y Fuga*, el *Allegro en Mi bemol (BWV 998)* y la *Partita No. 1 en Si bemol mayor (BWV 825)* de J. S. Bach en la segunda⁴⁹⁷. A diferencia de las actuaciones en la capital española, el músico también participó como clavecinista en el *II Curso de Pedagogía Musical «Ataúlfo Argenta»* (Santander) con el recital en la

⁴⁹² Véase la nota 317.

⁴⁹³ Programas de mano. Rafael Puyana (clave). Wigmore Hall (Londres). 14-02-1972. 19h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 103. Programas.

⁴⁹⁴ [s.a.]. «This Week: Music. Saturday 19-02-1972» en *The Guardian*, 14-02-1972, p. 7; [s.a.]. «John McCabe's Metamorphoses for harpsichord and orchestra, commissioned by the RLPO, is to be given its premiere, in Liverpool, by Rafael Puyana on Feb 19». *The Musical Times*, CXIII, 1547 (1972), p. 71; [s.a.]. «Liverpool». *The Musical Times*, CXIII, 1551 (1972), p. 482.

⁴⁹⁵ [s.a.]. «Kenwood. NW3 at 7. 30 p. m. CAMDEN FESTIVAL. Rafael Puyana». *The Musical Times*, CXIII, 1550 (1972), p. 422. Véase también Programa. Rafael Puyana (clave). Camden (Londres). 13-05-1972. 19h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.

⁴⁹⁶ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Teatro Real (Madrid). 14-04-1972 y 15-04-1972. 22h45. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.

⁴⁹⁷ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Asociación de Amigos del Festival Internacional de Santander. Cine «Gran Casino». 17-04-1972. 19h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.

iglesia Parroquial de *Santa María* el 7 de agosto de ese mismo año, reinterpretando algunas piezas de J. S. Bach, F. J. Haydn y el P. A. Soler⁴⁹⁸. Las únicas notas de prensa halladas, referencian los recitales que el intérprete hizo en la capital española demostrando la buena acogida que tuvo. Antonio Fernández Cid recalcó la deslumbrante actuación que desarrolló donde quedó patente su poderosa técnica y el sonido lleno, rico, variado y lleno de timbres que obtuvo del clave⁴⁹⁹.

En los meses de verano, Puyana frecuentó los Festivales de Granada (Véase el apartado 4.2.) y Francia principalmente. En lo que concierne a este último país, el artista participó como clavecinista en el *Festival Estival* de París en varias ocasiones. Una de ellas fue el 24 de julio de 1972 en la *Facultad de Derecho* para interpretar el *Concerto* de Falla y estrenar *Étude pour Agresseurs pour clavecin et cordes avec sonorisation* que Alain Louvier había compuesto para él (Véase el apartado 5.1.5.). Entre los intérpretes se encontraban el flautista Pierre-Yves Artaud, el oboísta Claude Maisonneuve y el clarinetista Michel Portal, desconociendo quiénes hicieron la parte de violín, violonchelo y formaron parte del conjunto instrumental de Francia⁵⁰⁰. Otra de las ocasiones donde el clavecinista también intervino fue el 12 de agosto de 1974, en la novena edición de este Festival Estival de París, concretamente. Sin embargo, se desconoce el programa e instrumento que el músico empleó, puesto que el cartel anunciador del evento no lo especifica⁵⁰¹.

Del mismo modo, el músico participó en *la iglesia de Pesmes* (Besaçon, Francia) el 16 de septiembre 1972, durante la *XXV edición del Festival de Besaçon* llevando a cabo varias piezas de Bach, Mozart y Haydn⁵⁰². Según anuncia *The New York Times*, el artista regresó a este mismo Festival en el año 1979, aunque se desconoce el día y el programa que efectuó⁵⁰³.

La ciudad de la luz posibilitó a Rafael Puyana estar en contacto con numerosos artistas al tiempo que desarrollar proyectos musicales y artísticos. Se debe anotar que el clavecinista fue el presidente y fundador del *Forum International du Clavecin*, una institución que se creó en 1973, auspiciada por la *Fundación Arte de la Música* de Santa

⁴⁹⁸ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). II Curso de Pedagogía Musical «Ataulfo Argentina». Castro Urdiales (Santander) [7-19 agosto 1792] Conferencias, conciertos y actos del curso. Iglesia Parroquial de Santa María (Monumento Nacional, S. XIII). 07-08-1972. 23h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas. Notas al programa por Manuel Angulo.

⁴⁹⁹ FERNÁNDEZ CID, Antonio. «Un precioso recital Bach, de Puyana, para la Fundación March» en *ABC*, 16-04-1972, p. 73. Véase también FERNÁNDEZ CID, Antonio. «La Fundación Juan March, apadrina un importante ciclo Bach» en *La Vanguardia Española*, 18-04-1972, p. 61; FERNÁNDEZ CID, Antonio. «El Bach de Rosalyn Tureck» en *La Vanguardia Española*, 14-05-1972, p. 54.

⁵⁰⁰ Programa de mano. Rafael Puyana (clave) y el Conjunto Instrumental de Francia [Pierre-Yves Artaud (flauta), Claude Maisonneuve (oboe), Michel Portal (clarinete)]. Facultad de Derecho de París (Francia). 24-07-1972. 21h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.

⁵⁰¹ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). IX Festival Estival de París (París). 12-08-1974. 18h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.

⁵⁰² [s.a.]. Besaçon Festival (14-09-1972 al 24-09-1972). *The Musical Times*, CXIII, 1553 (1972), p. 694.

⁵⁰³ KIDD, Vernon. «Europe's Big Festival Season. Besaçon Festival» en *The New York Times*, 06-05-1979, p. 349.

Fé de Bogotá y el *Festival Estival de París*, con el propósito de promocionar a compositores e intérpretes, además de programar conciertos en Bogotá⁵⁰⁴. La primera edición se celebró en 1974 aunque, según expone la revista *Early Music*, no alcanzó el éxito que esperaba por haberse programado una semana más tarde de la clausura del *Bruges Harpsichord Week* (Bélgica)⁵⁰⁵. No obstante, este no fue motivo para que este *Forum International du Clavecin*, con el tiempo, fuese creciendo y obteniendo grandes avances, convirtiéndolo en rival de los Festivales celebrados en las ciudades belgas de Flandes y Brujas⁵⁰⁶.

De la misma manera, la urbe le propició estar vinculado con varios proyectos artísticos, entre los que cabe resaltar el préstamo del cuadro *La Commuante*, perteneciente a su colección de arte. Este estaba previsto exhibirlo del 15 de septiembre al 15 de diciembre de 1989 en una de las salas del *Palacio de Tokio* durante la exposición dedicada a Boris Zaborov en París⁵⁰⁷. Sin embargo, por causas que se desconocen, este finalmente no fue mostrado⁵⁰⁸. En la biblioteca personal del artista se conservan varios documentos relativos a esta exposición, entre los que se encuentran el consentimiento del músico, los trámites gestionados a través de la galería Claude Bernard, las facturas generadas y un artículo de una revista⁵⁰⁹.

En la temporada de conciertos de 1973 se observa una clara alternancia escénica entre Inglaterra y España. Por un lado, sobresale el recital del 9 de marzo de 1973 en *Bolton Central Library* (Inglaterra), un evento que *The Guardian* divulgó varios días antes, anunciando la interpretación de las obras de G. Frescobaldi, J. S. Bach, D. Scarlatti y W. A. Mozart que podían escucharse a tan sólo 25p o 40p⁵¹⁰. Acerca de este último, Denis Smalley subrayó «la sensibilidad, las sutilezas rítmicas y la expresividad melódica» con la que Puyana ejecutó el repertorio, aunque hizo un pequeño matiz en la *Partita No. 4 en Re mayor* del compositor alemán. Si bien el sentido rítmico le pareció excelente, discrepó en cómo el músico desarrolló las líneas melódicas. Esta percepción no impidió a Smalley a emitir una valoración general favorable⁵¹¹. Por otro, cabe mencionarse también el concierto organizado por Basil Douglas en la iglesia de *St. John*

⁵⁰⁴ SCHOOTT, H. «Puyana, Rafael...», pp. 636-637; IRIARTE, C. «Puyana, Rafael...», p. 1025.

⁵⁰⁵ [s.a.]. «The second international forum des clavecins». *Early Music*, V, 1 (1977), pp. 127-129; SCHOTT, Howard. «Bruges harpsichord week 1974». *Early Music*, III, 1 (1975), pp. 52-53, 55 y 57.

⁵⁰⁶ SCHOTT, Howard. «París revisited». *Early Music*, VII, 1 (1979), pp. 103, 105 y 107.

⁵⁰⁷ Carta. Robert Delpire a Rafael Puyana. París-París. 12-05-1989. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 63. Documentación Adjunta en R. 1190; Carta. Rafael Puyana a Robert Delphire. París-París. 26-06-1989. Carta fotocopia mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 67. Documentación Adjunta en R. 1190.

⁵⁰⁸ Carta. Boris Zaborov a Rafael Puyana. [S.l.]-[S.l.]. 29-10-1989. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 63. Documentación Adjunta en R. 1191.

⁵⁰⁹ Documento. Firma consentimiento de cesión del cuadro *La communiante* de Puyana. Darmstadt- París. 04-04-1985; Factura. Recogida del cuadro de *La communiante* de Puyana. París-París. 11-09-1989; Factura. Entrega del cuadro de *La communiante* de Puyana. París-París. 21-06-1985; [s.a.]. Fotocopia de un artículo de Revista «Regars». AMF. Fondo Puyana. Caja N° 63. Documentación Adjunta en R. 1191.

⁵¹⁰ [s.a.]. «Music. Bolton Central Library, 7. 30. Harpsichord recital by Rafael Puyana» en *The Guardian*, 05-03-1973, p. 7; [s.a.]. «Bolton. Central library Bolton. Friday March 9, 7. 30 p. m» en *The Guardian*, 06-03-1973, p. 20.

⁵¹¹ SMALLEY, Denis. «Rafael Puyana in Bolton» en *The Guardian*, 10-03-1973, p. 8.

Smith Square (Londres) el 22 de marzo de 1973. Todo un acontecimiento musical que fue divulgado con anterioridad por *The Guardian* y donde el intérprete llevó a cabo un programa con obras muy asentadas que incluía la *Canzona Cuarta* y *12 Partite sopra l'Aria di Ruggiero* de G. Frescobaldi, las *Sonatas en Fa* (Longo S. 23, K. 205), *en Mi mayor* (Longo 23, K. 380), *en Mi mayor* (Longo 225, K. 381), *en La menor* (Longo 429, K. 175) de D. Scarlatti, las *doce Variaciones sobre «Ah, vous dirai-je Maman»* de W. A. Mozart y la *Partita No. 4 en Re mayor* (BWV 828) de J. S. Bach con el clave fabricado por David Rubio⁵¹².

Del mismo modo, se han de mencionar las audiciones llevadas a cabo en la ciudad condal durante la década de los 70. Son pocos los datos que aportan las publicaciones periódicas acerca del/los instrumento/s que el músico colombiano utilizó en sus recitales y cuál fue la crítica que recibió en ellos, por lo que sólo se mencionará cuándo, dónde y el programa que desarrolló.

Se distingue el doble concierto ofrecido los días 2 y 3 de abril de 1973 en *Palau de la Música Catalana* (Barcelona) con motivo del ciclo de música barroca italiana promovido y patrocinado por la Fundación Juan March, donde Puyana se preparó un repertorio que integraba nuevas obras de Frescobaldi y de Cimarosa. Este estaba formado por las *Seis Gallardas*, las *Partitas sobre el Aria de Ruggiero* y la *Canzona Cuarta* de Frescobaldi, la *Toccatà sobre el canto del Cuclillo* de Pasquini, la *Toccatà en Sol mayor* de A. B. Della Ciaia, las *Sonatas en Sol menor* y en *Sol Mayor* de D. Cimarosa en la primera sección y las nueve *Sonatas* de D. Scarlatti en la segunda⁵¹³. El evento quedó anunciado en *La Vanguardia Española*⁵¹⁴. No obstante, fue este mismo medio quien notificó los cambios que se dieron a última hora en la programación que integraba a los mismos compositores, pero a distintas obras, tal y como se puede comprobar en la tabla 11:

Obras	Compositores
1. <i>Canzon Francese detta «Petit Jacquet»</i>	A. Gabrieli
2. <i>Canzona quarta</i>	G. Frescobaldi
3. <i>12 Partie sopra l'aria di Ruggiero</i>	
4. <i>Passacaglia</i>	L. de Rossi
5. <i>Suite en Sol menor</i>	D. Zipoli
Intermedio	
6. <i>Sonata en fa (K.205, L. 23)</i>	D. Scarlatti
7. <i>Sonata en sol menor (k. 347, L. 126)</i>	
8. <i>Sonata en re mayor (K. 492, L. 14)</i>	
9. <i>Sonata en mi mayor (k. 380, L. 23)</i>	
10. <i>Sonata en mi mayor (K.381, L. 225)</i>	

⁵¹² Programa de mano. Rafael Puyana (clave). St. John's Smith Square (Londres). 22-03-1973. 20h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas; [s.a.]. «Purcell Room. St. John's Smith Square. Thursday March 22 at 5 p. m. Basil Douglas LTD. Presents. Harpsichord Recital by Rafael Puyana» en *The Guardian*, 10-03-1973, p. 16; [s.a.]. «Purcell Room. St. John's Smith Square. Thursday March 22 at 5 p. m. Basil Douglas LTD. Presents. Harpsichord Recital by Rafael Puyana» en *The Guardian*, 17-03-1973, p. 17.

⁵¹³ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Palau de la Música Catalana (Barcelona). 02-04-1973 (19h) y 03-04-1973 (22h15). AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.

⁵¹⁴ [s.a.]. «Rafael Puyana» en *La Vanguardia Española*, 01-04-1973, pp. 54, 60.

11. Sonata en la menor (K. 175, L. 429)	
Fuera de programa	
12. Variaciones	A. De Cabezón
13. Danza inglesa	Anónima
14. Cançó i Dansa	F. Mompou
15. 12 Variaciones sobre «Ah, vous dirai-je maman»	W. A. Mozart

Tabla 11. Programa de mano realizado en los conciertos 2 y 3 de abril de 1973 en el Palau de la Música de Barcelona, <http://bit.ly/3ozJ4j6> [consulta 31-01-2021]. Tabla de elaboración propia a partir del citado programa y las notas de prensa SOLIUS. «Extraordinarios recitales del clavicembalista Rafael Puyana» en *La Vanguardia Española*, 05-04-1973, p. 57.

La noticia fue cubierta por Solius para *La Vanguardia Española*. El crítico elogió su interpretación calificándola de magnífica, donde utilizó un instrumento, del que no precisa detalles, que tenía una gran potencia sonora y una rica variedad tímbrica. Asimismo, el periodista destacó la sutil y emotiva atmósfera creada que le ayudó a obtener un éxito clamoroso. Como muestra de agradecimiento, Puyana ejecutó cuatro obras fuera de programa: dos piezas renacentistas (unas *Variaciones del castellano* Antonio de Cabezón y una anónima *Danza Inglesa*), la «*Cançó i Dansa*» N° 11 de Mompou y las *Variaciones de Mozart sobre la canción popular «Ah, vous dirai-je, maman»*⁵¹⁵.

El único documento que se puede aportar de este acontecimiento es una de las fotografías, conservada en el *Centre de Documentació de l'Orfeó Català*, donde se puede observar al intérprete con una mujer –cuya identidad se desconoce– que le ayudó a pasar las partituras:



Figura 10. Rafael Puyana en el Palau de la Música. Barcelona. 03-04-1973, 22h15, <http://bit.ly/2NJJCSE> [consulta 31-01-2021]. Reproducida con la amable autorización del Centre de Documentació de l'Orfeó Català.

⁵¹⁵ SOLIUS. «Extraordinarios recitales del clavicembalista Rafael Puyana» en *La Vanguardia Española*, 05-04-1973, p. 57.

Entre otras audiciones que realizó en España destaca la que llevó a cabo el 25 de abril de 1973 en el *Teatro María Guerrero* (Madrid), dentro del *II Ciclo de Grandes Intérpretes*⁵¹⁶. Un concierto donde Puyana al clave, acompañó al flautista Maxence Larrieu y al violagambista Jordi Savall interpretando varias Sonatas de J. S. Bach que habían puesto con anterioridad en la Biblioteca Luis Ángel Arango, concretamente el 19 de noviembre de 1970.

Tres días más tarde, los mismos intérpretes se desplazaron al *Salón Castilla* del *Hotel Andalucía Plaza* de Marbella (Málaga)⁵¹⁷. Para este evento, que estuvo organizado por la Asociación Amigos de la Música e igualmente estuvo dedicado al compositor alemán, los músicos volvieron a seleccionar varias de las piezas que ejecutaron en el recital anterior, incluyendo además el *Concierto Italiano BWV 971* – interpretada por Puyana en solitario– y la *Sonata en Re mayor (BWV 1028)*, desarrollada entre el clavecinista colombiano y el violagambista español.

Al mismo tiempo que Puyana ofreció conciertos en España, también se desplazó por las grandes capitales y festivales europeos. Escenarios como las salas Parísinas *Gaveau* y *Pleyel*, el Palacio de *Fontainebleau*, *L'Atelier* de Bruselas, *Wigmore Hall* o el *Queen Elizabeth Hall* de Londres, *Konzertsaal der Hochschule für Musik* de Berlín, *Musikhalle (Laeisz-Halle)* de Hamburgo, el *Konzaerthaus Elzer Hof* de Frankfurt o la *Piazza S. Ignazio* en Italia, fueron algunos de los lugares más representativos donde dejó ver sus dotes artísticas. Rafael Puyana recopiló y guardó los recortes de prensa que elogiaban su interpretación, documentación que hoy día se conserva en su biblioteca personal. Entre estos se encuentran los diarios el *TAT* de Zurich, la revista Parísense *Les Langues Neo-Latines o Il Popolo de Milano*⁵¹⁸. Resulta curioso cómo el clavecinista incluyó –para completar su biografía en los programas de mano– algunos de los fragmentos textuales que aparecían en los distintos medios de comunicación. Sin embargo, en su legado se ha localizado un pequeño paquete envuelto, acordonado y que no presenta signos de haber sido abierto, sobre el que el comisario de exposiciones José Vallejo sospecha que posiblemente, en su interior conserve algunos fragmentos de críticas con valoraciones no muy gratas que el intérprete pudo recibir durante alguna de sus giras:

⁵¹⁶ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Teatro María Guerrero. 25-04-1973. 19h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.

⁵¹⁷ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Hotel Andalucía Plaza (Marbella, Málaga). 28-04-1973. 20h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.

⁵¹⁸ PUYANA, R. «Renacimiento del Clavicémbalo...», p. 9.



Figura 11. Paquete con programas de Prensa. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Naranja.

Durante 1974, Puyana continúa su gira artística en Europa, asistiendo a las grandes salas de concierto de Londres, Frankfurt, Slovenia, Fontenebleau, París y Prada. Asimismo, concertó varios recitales en distintas ciudades españolas: Segovia, Barcelona, Sevilla, Málaga, Granada, Murcia y Valencia. Sobresale el hecho de que esta temporada también participa como clavecinista con otros artistas con los que ya había compartido cartel, como Jordi Savall y Maxence Larrieu, aunque también con otros nuevos como Jörg Faerber, E. Chojnacka y H. Dreyfus. Su repertorio musical fue asentando las obras de los compositores que había interpretado años antes, especialmente dedicadas a J. S. Bach, D. Scarlatti y P. Soler. No obstante, completó los recitales con piezas de C. P. E. Bach, F. J. Haydn, M. Peerson, J. Bull, A. de Cabezón y F. Fernández Palero. Hasta el momento, pocos datos se conocen de los instrumentos que utilizó y la crítica que recibió más allá de la información que seguidamente se presenta.

Merece ser destacada la audición del 18 de noviembre de 1974 en la *Escuela de la Diagonal* (Barcelona), la cual fue anunciada en *La Vanguardia Española* un día antes⁵¹⁹. Para esta ocasión, el artista –que estrenaba el clave, copia de un clavecín franco-flamenco del siglo XVIII existente en el Museo de Edimburgo– eligió un programa conformado por las *Partitas números 3 y 4* de J. S. Bach, dos *Sonatas* de Scarlatti y un *Fandango* de A. Soler, sin duda un repertorio ya bastante afianzado. Según comenta el músico X. Montsalvatge, quien hizo la reseña de lo que allí aconteció para *La Vanguardia Española*, los aplausos de los estudiantes allí presentes, hizo que el músico interpretase fuera de programa «una *Sonata* del Padre Soler, una pieza virginalista de William Byrd, una *Giga* escocesa del autor anónimo, una danza del siglo XVII francés y una de *Las diferencias* de Antonio de Cabezón». El compositor catalán remarcó el gran placer que le produjo escucharlo al mismo tiempo que su representación constituyó una lección magistral. De igual modo, aprovechó su intervención para dedicarle unas palabras a su amigo colombiano por ser un hombre culto e instruido en

⁵¹⁹ [s.a.]. «El clavecinista Rafael Puyana en un ensayo» en *La Vanguardia Española*, 17-11-1974, p. 57.

su campo, cuya escuela interpretativa se asemejaba a la instrucción clavecinística francesa de los siglos XVII-XVIII⁵²⁰.

Otro ejemplo más de cómo el clavecinista emplea un mismo programa bipartito y lo reinterpreta en lugares distintos, acontece el 12 de julio de 1974 en la iglesia de *San Justo* en Segovia (España) durante la celebración de la *Semana de Música de Cámara*⁵²¹ y en *L'abbave Saint-Michel de Cuxa* (Prades, Francia) el 3 de agosto de ese mismo año, durante la celebración de recitales en honor a Pau Casals⁵²². En ambos casos, la primera parte estuvo formada por la *Canzona Quarta* de G. Frescobaldi, las *Diferencias sobre el canto llano del Caballero* de A. de Cabezón, *The Scottish Gigge* de Anónimo inglés (s. XVII), la *Partita No. 5 en Sol Mayor* de J. S. Bach. Tras una breve pausa, desarrolló tres *Sonatas* de D. Scarlatti que no se precisan, la *Fantasia libre en Fa sostenido mayor* de C. P. E. Bach y la *Sonata No. 38 en Fa Mayor* de Haydn.

Dando un salto en el tiempo, marcamos en la cronología concertística de Rafael Puyana el año 1976. Precisamente este año es muy significativo porque, por un lado, el clavecinista regresa a Bogotá tras cuatro años de ausencia y ofrece 3 recitales – celebrados los días 21 al 23 de abril⁵²³– en el *Banco de la República* (Bogotá) acompañado del flautista Maxence Larrieu y del violonchelista Pedro Corostola para realizar íntegramente a las *Sonatas* de J. S. Bach. Estas formaban un conjunto de obras bastante afianzadas en su repertorio, puesto que con frecuencia estos músicos las expusieron en varios recitales desde inicios de la década de los 70. Parece ser que estas audiciones consiguieron un ensayo más, ya que presentaron esta misma selección tanto en el *Festival de Hardelot* el 23 de julio de 1976⁵²⁴, como en un concierto en el ciclo musical en el *Philips ontspannings centrum* de los Países Bajos el 18 de febrero de 1977⁵²⁵. Por otro lado, es relevante puesto que además de incluir los compositores habituales, el músico dedica una especial atención a las obras para clave de M. de Falla, con motivo de recordar al músico gaditano cuando se cumplieron las tres décadas de su muerte.

Dos de los eventos musicales más significativos fueron los acaecidos en Segovia y en Madrid, los días 20 de julio y 29 de noviembre de 1976 respectivamente. En cuanto a la primera audición el clavecinista actuó junto al flautista Jose Moreno, al oboísta

⁵²⁰ MONTSALVATGE, X. «Los conciertos. El clavecín de Rafael Puyana» en *La Vanguardia Española*, 20-11-1974, p. 61.

⁵²¹ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). V Semana de Música de Cámara. Segovia 11 al 17 de Julio 1974. Iglesia de San Justo. 12-07-1974. 21h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 128. R. 3166.

⁵²² Programa de mano. Rafael Puyana (clave). *L'abbave Saint-Michel de Cuxa* (Prades, Francia). 03-08-1974. s.h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 128. R. 3166.

⁵²³ Véanse los tres registros sonoros. Rafael Puyana (clave) [Grabación sonora]. Banco de la República (Bogotá). 21-04-1976, 22-04-1976 y 23-04-1976. s.h. Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango. Sig.: CT1025, CT1026 y CT1027.

⁵²⁴ Programa de mano. Rafael Puyana (clave) y Maxence Larrieu (flauta). Festival d'Hardelot (Francia). 23-07-1976. 21h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.

⁵²⁵ Programa de mano. Rafael Puyana (clave) y Maxence Larrieu (flauta). Países Bajos. 18-02-1977. s.h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 128. R. 3166.

Jesús Melia, al clarinetista Maximo Muñoz, al violinista Hermes Kriales, al violonchelista Enrique Correa para ejecutar un repertorio dedicado íntegramente a M. de Falla con las obras *Psyché*, *Soneto a Córdoba*, el *Concerto para clave y cinco instrumentos* junto a *El Retablo de Maese Pedro*. Puyana tocó el clave en estas dos últimas piezas musicales bajo la dirección de Odón Alonso⁵²⁶. En cuanto a la segunda actuación, el artista colombiano fue invitado para interpretar en la segunda parte el *Concerto* junto varios de los músicos que participaron en la audición anterior, los únicos cambios que se produjeron fueron en el violín con Pedro León, en el violonchelo con Pedro Corostola y en la dirección orquestal, que fue ocupada por Enrique García Asensio⁵²⁷.

Especial atención merece el recital –anunciado con anterioridad por *La Vanguardia Española*⁵²⁸– dedicado a Manuel de Falla el 23 de noviembre de 1976 donde Victoria de los Ángeles, Alicia de Larrocha, Rafael Puyana, Oriol Martorell, la Coral de St. Jordi, Antonio Ros Marbá y los Solistas de la Orquesta de la Ciudad de Barcelona interpretaron algunas de las piezas más célebres del compositor gaditano para conmemorar el centenario de su nacimiento. Entre ellas estaba presente el *Concerto para clave y cinco instrumentos* a cargo del músico colombiano (clave), Salvador Gratacos (flauta), Domenech Segu (oboe), Rodolfo Gimenez (clarinete), Josep María Alpiste (violin), Josep Trotta (violoncello) bajo la dirección de Ros Marbá⁵²⁹. La crítica fue redactada nuevamente por Montsalvatge, quien subrayó la delicadeza con la que se ejecutó esta pieza con el clave inglés construido por Robert Gobbe en Oxford. Como se acaba de exponer, esta parte de la audición que se pudo escuchar en la sala de concierto y la restante, se apreció a través de la emisión radiofónica emitida a través del segundo programa de *FM*⁵³⁰. La crítica que recogió la escasez de público que asistió al evento, resalta la sensibilidad que tenía el músico, al mismo tiempo que remarca la precisión, agilidad y calidad tímbrica, logrando así una perfecta traducción de la partitura⁵³¹.

Al día siguiente y en el mismo lugar, el músico colombiano llevó a cabo un programa que integraba una cuidada selección de piezas españolas e italianas que fueron muy recurrentes entre sus recitales: el *Romance «Mira Nero de Tarpeya»* de Palero, las *Diferencias sobre el canto llano del caballero* de A. de Cabezón, el *Tiento de VII Tono* de F. Correa de Arauxo, las *Sonatas en La Mayor L. 238 (K. 208)*, *La mayor L. 428 (k.*

⁵²⁶ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). VII Semana de Música de Cámara. Segovia 20 al 26 de Julio de 1976. Alcázar. Patio de Armas. 20-07-1976. 23h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 128. R. 3166.

⁵²⁷ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Teatro Real (Madrid). 29-11-1976. s.h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 128. R.3166.

⁵²⁸ [s.a.]. «Los miércoles de Radio Nacional. El ciclo de conciertos radiodifundidos fue inaugurado con el pianista Luis Galve» en *La Vanguardia Española*, 07-11-1976, p. 55; [s.a.]. «Los miércoles de Radio Nacional» en *La Vanguardia Española*, 12-11-1976, p. 53; [s.a.]. «Radio Nacional de España Homenaje a Manuel de Falla en su centenario» en *La Vanguardia Española*, 21-11-1976, p. 59, 23-11-1976, p. 66.

⁵²⁹ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Palau de la Música (Barcelona). 23-11-1976. 20h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 128. R. 3166. Notas al programa por Enrique Franco.

⁵³⁰ MONTSALVATGE, Xavier. «Los Concieros. Rafael Puyana» en *La Vanguardia Española*, 26-11-1976, p. 59.

⁵³¹ MONTSALVATGE, Xavier. «Radio Nacional conmemoró el centenario de Falla en Barcelona» en *La Vanguardia Española*, 25-11-1976, p. 62.

209), *Do mayor L. 301 (K. 49)*, *La menor L. 429 (K. 175)* de D. Scarlatti, las *Sonatas en Mi mayor, Fa sostenido menor y Sol menor* de M. Blasco de Nebra y el *Fandango* de A. Soler⁵³². La crónica de lo que allí sucedió en estos dos últimos recitales fue redactada por Enrique Franco para el *El País*. El crítico subrayó la notoriedad que el intérprete adquirió en ambas actuaciones, aunque aportó más valoraciones de este último evento, haciendo referencia a la gran altura y significación que Puyana protagonizó, sobre todo en la interpretación de las piezas de Scarlatti y Soler, que le he hizo alcanzar numerosos aplausos⁵³³. Asimismo, Montsalvatge para *La Vanguardia*, remarcó la exactitud y delicadeza de su ejecución, además de poner al lector en antecedentes de quién era el gran artista que el público había podido escuchar aquella noche:

Es Rafael Puyana a no dudar, uno de los primeros clavecinistas actuales. Ha heredado de Wanda Landowska, de quien fue discípulo, una exigencia técnica que él ha sabido combinar con un sentido inspirado de la dicción y un gusto casi sensual por la tímbrica del antiguo instrumento que conoce y «elabora» gracias a pulsar los teclados con infinitos matices. Puyana es un sibarita del clavicémbalo (del «clavicímbalo», como dice que debería llamarse) y un coleccionista de estos instrumentos de tecla tan sugestivos a la vista como cautivadores para el oído, cuando el intérprete es de categoría. Puyana guarda en su casa de París algunos «clavecines» de museo y otros que utiliza en sus constantes giras de conciertos. A Barcelona ha venido con un instrumento inglés, un Robert Goble de Oxford, que trajo para el «Concerto» de Falla que se dio el martes pasado, y que interpretará en diversas ciudades españolas. Con dicho instrumento participó en el pasado concierto de los «Miércoles de Radio Nacional», audiciones que semanalmente se transmiten en directo desde el Palau por el segundo programa de FM.

[...] Todas las obras de la lista fueron interpretadas por Puyana con el rigor y la elegancia que antes apuntábamos como características de su arte. Estos conciertos tienen un principio de intención monográfica y el de Puyana estaba dedicado a «Scarlatti y el teclado en España», lo que dio ocasión a que el clavecinista ofreciera cuatro de las más interesantes sonatas del compositor napolitano, madrileño de adopción, junto con otras piezas de Cabezón, Mateo Albéniz, Correa de Arauxo, del P. Soler —una sonata y el característico Fandango— y de autores poco conocidos; un Romance de Fernández Palero y un Tiento de Lucas Puxol, ambos del siglo XVIII. El recital fue un éxito de gente y de aplausos⁵³⁴.

De los ciclos también dedicados a Manuel de Falla resalta la actuación del 20 de diciembre de 1979 en la *Sala de Música* de la *Biblioteca Luis Ángel Arango* (Bogotá) donde participó como clavecista en el *Retablo de Maese Pedro* y el *Concerto* de Falla junto con un conjunto instrumental dirigido por Charles Mackerras⁵³⁵.

Retomando nuevamente la línea cronológica de las audiciones de Rafael Puyana en el año 1977, el cotejo de programas de mano demuestra cómo J. S. Bach fue uno de los compositores más interpretados durante esta década, sobre todo durante los años 1977, 1978 y primera mitad del 1979. Bien podrían programarse audiciones

⁵³² Programa de mano. Rafael Puyana. (clave). Palau de la Música (Barcelona) en *Centre de Documentació de l'Orfeó Català*, 23-11-1976. 20h, <https://bit.ly/2NiXuSI> [consulta 25-07-2018]. Notas al programa por Joan Arnau.

⁵³³ FRANCO, Enrique. «Homenajes a Falla en el Palau de Barcelona» en *El País*, 27-11-1976, <http://bit.ly/2L8TbOm> [consulta 25-07-2018]; MONTSALVATGE, Xavier. «Doce notas musicales sobre los 12 meses de 1976» en *La Vanguardia Española*, 01-01-1977, p. 40.

⁵³⁴ MONTSALVATGE, X. «Los Conciertos. Rafael Puyana...», p. 59.

⁵³⁵ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Conjunto instrumental dirigido por Charles Mackerras. Sala de Música de la Biblioteca Luis Ángel Arango (Bogotá). 20-12-1979. s.h, <https://bit.ly/37BpHB8> [consulta 25-07-2018].

monográficas o integrar las obras del compositor alemán con la de otros músicos habituales en su repertorio.

En este sentido, cabe destacar el concierto del 16 de mayo de 1977 en el *Théâtre des Champs-Élysées* (París), en el que Puyana usó el clave de dos teclados fabricado por David Rubio en Duns Tew (Oxford) en 1973 tomando de modelo uno construido por Pascal Taskin para interpretar la *Partita No. 1 en Si bemol Mayor (BWV 825)* y el *Concerto Italiano (BWV 971)* de J. S. Bach, *Les Fastes de la Grande et Ancienne Ménestrandise* de F. Couperin, dos *Sonatas en Mi mayor (K. 380 y k. 381)* de D. Scarlatti junto a la *Sonata en Fa sostenido mayor* y el *Fandango* del P. A. Soler para concluir su habitual actuación⁵³⁶. Esta misma selección musical lo reinterpreto los días 4 y 5 de julio de ese mismo año en *Las tardes musicales de Milán*⁵³⁷.

De la misma manera, se debe resaltar también el evento musical celebrado los días 9, 11 y 12 de febrero de 1978 en el *Théâtre des Champs-Élysées* (París), donde intervino como clavecinista con la orquesta de París bajo la batuta de Neville Merriner desarrollando algunas de las piezas que componían el programa: *Suite N° 3 B.W.V. 1068* y el *Concerto pour clavecin N° 4* de J. S. Bach en la primera sección. Tras el entreacto, se llevó a cabo el *Concerto* de M. de Falla y *Pulcinella* de I. Stravinsky⁵³⁸. Igualmente se distinguen los ciclos dedicados al compositor alemán llevados a cabo el 10 y 16 de mayo de 1979 en *St. John's Smith Square* de Londres⁵³⁹.

La entrada de la década de los 80, acorde al análisis de los documentos hasta ahora compilados, demuestra una mayor correlación de proyectos concertísticos de Rafael Puyana entre Europa y Suramérica. Se podría decir que Barcelona, Madrid seguido de París y Bogotá se convierten en las ciudades más frecuentadas.

A pesar de que durante la década de los 60 apenas era conocido en la ciudad condal, Puyana va a visitar el *Palau de la Música Catalana* como un artista consagrado. Los últimos tres eventos musicales recopilados hasta el momento, se registran en el mes de marzo de 1980. Dos de ellos organizados los días 8 y 9 del mismo mes por el *Patronat de l'Orchestra Ciutat de Barcelona*⁵⁴⁰ y el otro, dos días más tarde por la *Asociación de Cultura Musical*⁵⁴¹ de la misma ciudad. En los dos primeros recitales se

⁵³⁶ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Teatro de los Campos Elíseos (París). 16-05-1977. s.h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Naranja. Notas al programa por Rafael Puyana. AA. VV. *Le monde*, 17-05-1977, p. 31.

⁵³⁷ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). S.I. 04-07-1977 (17h30) y 05-07-1977 (10h30). AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas y Caja N° 128. R. 3166.

⁵³⁸ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Orquesta de París. Neville Merriner (director). Teatro de los Campos Elíseos (París). 09-02-1978, 10-02-1978 y 11-02-1978. s.h. AMF. FE 1978-001.

⁵³⁹ [s.a.]. «St. John's Smith Sq. at 7.30 Rafael Puyana harpsichord». *The Musical Times*. CXX. 1634 (1979), p. 358.

⁵⁴⁰ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Palau de la Música (Barcelona). 08-03-1980 (19h) y 09-03-1980. 11h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Programas.

⁵⁴¹ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Palau de la música (Barcelona). 11-03-1980. 21h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 128. R. 3166.

desarrolló un programa idéntico –formado por la *Sinfonía No. 5 «Reforma»* de Mendelssohn, el *Concerto del Albayzín per a clavicèmbal i orquestra* de Montsalvatge, las *Excursions* de Carigliano y la *Francesca da Rimini, op. 32* de Cajkovskij– donde Puyana fue acompañado por la Orquesta Ciutat de Barcelona bajo la dirección de Sidney Hart realizando únicamente la obra del compositor catalán. En cambio, para la última actuación, el músico colombiano interpretó l’*Aria detto baletto* de G. Frescobaldi, la *Suite en Do menor* de L. N. Clerambault, la *Toccata en Re Mayor (BWV 912)* de J. S. Bach en la primera parte. Tras el intermedio, desarrolló el *Romance «Mira, Nero de Tarteya»* de F. Fernández Palero, las *Diferencias sobre el canto llano del Caballero* de A. de Cabezón, las *Diferencias sobre la romanesca* de A. Valente, el *Tiento a 3*, el *Preámbulo-Giga-Allemanda* de F. Andreu, la *Sonata en Re mayor K. 119* de D. Scarlatti, la *Sonata en modo dórico* y la *Sonata en Fa sostenido Mayor* del P. A. Soler para concluir. Aunque se desconoce el instrumento que utilizó en las dos primeras audiciones, el testimonio que Montsalvatge expone en *La Vanguardia*, deja entrever que para esta última actuación empleó el Clave Schütze de Heidelberg, reproducido tomando como modelo Blanchet del siglo XVIII, que había sido prestado por una de sus alumnas barcelonesas⁵⁴².

Este mismo repertorio, aunque cambiando las obras de D. Scarlatti –a las *Sonatas en Sol mayor, K.240* y *K. 241*– e incluyendo la *Suite en Fa menor* de J. N. Geoffroy, lo ejecutó el 29 de abril de 1980 en el *St. John’s Smith Square* de Londres con el clave fabricado por David Rubio-Taskin preparado por Maurice Cochrane. Un evento organizado por su agente Basil Douglas y *Los amigos de Colombia* en beneficio de los damnificados de las catástrofes naturales que asestaron el país el año anterior⁵⁴³.

Si bien durante la primera mitad de 1980 se centró en exponer música española e italiana, en los meses restantes volvió nuevamente a retomar a J. S. Bach en su programación, porque participó en varios festivales y ciclos dedicados al compositor alemán. Estos se llevaron a cabo entre París, Madrid, Rotterdam y Bogotá. Para ello Puyana se preparó la *Integral* de las *Partitas para clave N° 5 en Sol menor (BWV 829)*, *N° 2 en Do menor (BWV 826)* y *N° 6 en Mi menor (BWV 830)* de J. S. Bach con el instrumento realizado por David Rubio en 1973 tomando como modelo el de Pascal Taskin (París 1769), para interpretarlas en la Iglesia *Saint Merri* los días 15 y 17 de septiembre de 1980⁵⁴⁴, el 17 de octubre en el *Teatro Libre* de Bogotá –constituyendo el tercer concierto de inauguración de Auditorio⁵⁴⁵–, el 29 de octubre en el *Doelen Kleine*

⁵⁴² MONTSALVATGE, Xavier. «Rafael Puyana, clavecinista» en *La Vanguardia Española*, 14-03-1980, p. 56.

⁵⁴³ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). St. John’s Smith Square (Londres). 29-04-1980. s.h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas; «St. John’s Smith Sq. Tuesday next at 7. 30 p. m.» en *The observer*, 27-04-1980, p. 34.

⁵⁴⁴ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). XV Festival Estival de París (París). 17-09-1980. 20h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.

⁵⁴⁵ [s.a.]. «Puyana inaugura nuevo auditorio» en *El tiempo*, 05-10-1980, p. 5B, <https://bit.ly/38Da6jS> [consulta 25-07-2019].

Zall de Rotterdam (Países Bajos) con el clave fabricado por D. Rubio (1973)⁵⁴⁶, junto a los días 6 y 13 de noviembre en el *Teatro Real* de Madrid⁵⁴⁷.

Por otra parte, Puyana también estudió la *Partita N° 3 in La menor (BWV 827)*, *N° 1 en Si bemol mayor. (BWV 825)* y *N° 4 in Re mayor (BWV 828)* para ejecutarlas el 6 de octubre en el *Teatro Real* de Madrid, el 14 de octubre en el *Teatro Libre* de Bogotá – el segundo recital de inauguración de dicho Auditorio– y el 22 de octubre de 1980 en el *Doelen Kleine Zall* de Rotterdam⁵⁴⁸.

Apenas se tienen referencias de la crítica que el clavecinista obtuvo en cada una de estas salas de concierto, aunque sí se tienen algunas nociones de lo que allí aconteció gracias a las voces periodísticas que se divulgaron. En primer lugar, W. H. Holvekamp fue la voz del periódico *Trouw* en este último recital holandés. El crítico informó que Puyana utilizó los diferenciadores de sonido de manera asombrosa y eficiente haciendo una interpretación sólida. No obstante, le pareció que en la primera parte del programa estaba un poco cansado por las fuertes habilidades motoras que empleó y tras la pausa, la obra con la que concluyó su actuación fue la que más le satisfizo⁵⁴⁹.

En segundo lugar, aunque no se tiene información de la crítica recibida, las crónicas de la época detallan cómo tanto el músico colombiano como otros artistas – entre los que se encontraban «Ramírez Villamizar, Negret, Luis Caballero, Beatriz González, Fanny Mikey, Enrique Grau, Eduardo Carrizosa, Marlene Hoffman»– colaboraron con el propósito de recaudar fondos para la construcción del espacio donde se realizaba⁵⁵⁰.

En tercer y último lugar, Enrique Franco y José Luis García del Busto, en el diario *El País*, atestiguaron el triunfo absoluto y elogios que Puyana obtuvo en las audiciones de noviembre en la capital española. Por su parte, el crítico madrileño subrayó la esencia que tenía la cualidad sonora de la ejecución que Puyana reprodujo con fidelidad y con un lenguaje renovado, considerando esta actuación como una de sus grandes noches. Del mismo modo, el periodista valenciano también elogió su manera de tocar y mencionó que el músico era digno de tenerse en cuenta como referencia estilística por la perfección, rigor y claridad con las que llevó a cabo estas piezas⁵⁵¹.

⁵⁴⁶ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Bachcyclus 80/81. Doelen- Kleine Zaal. Rotterdam (Países Bajos). 22-10-1980 y 29-10-1980. 20h15. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas. Véase también [s.a.]. «Woensdag 29 Oktober» en *Provinciale Zeeuwse Courant*, 23-10-1980, p. 36, <https://bit.ly/2ZSGX0p> [consulta 25-07-2019].

⁵⁴⁷ [s.a.]. «Cartelera Musical. Festival Bach en el Teatro Real de Madrid». *Ritmo*. LI, 506 (1980), p. 88.

⁵⁴⁸ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Doelen Kleine Zaal (Rotterdam). 22-10-1980 y 29-10-1980. 20h15. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.

⁵⁴⁹ Véase también HOLVEKAMP, W.H. «Rafael Puyana speelt op solide basis» en *Trouw*, 24-10-1980, p. 4. <https://bit.ly/34PXCnG> [consulta 14-09-2020].

⁵⁵⁰ [s.a.]. «Puyana inaugura nuevo auditorio...», p. 5B, <https://bit.ly/38Da6jS> [consulta 10-01-2019].

⁵⁵¹ FRANCO, Enrique. «Rafael Puyana, en el ciclo dedicado a Bach» en *El País*, 08-11-1980, <https://bit.ly/2DPaPCp> [consulta 25-07-2020]. Véase también GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. «Rafael Puyana, en el festival Bach» en *El País*, 15-11-1980, <https://bit.ly/2Ncm3c> [consulta 25-07-2018].

Este mismo repertorio, aunque expuesto de forma inversa, se hizo en *St. John's Smith Square* (Londres) los días 16 y 18 de febrero de 1981. La información que aporta el programa de mano demuestra que fue un recital concertado por su agente Basil Douglas y que las entradas pudieron adquirirse desde £1.75 a £3.75⁵⁵².

Las siguientes referencias que se tienen de esta temporada de conciertos se sitúan en los últimos seis meses de 1981. Por un lado, se debe subrayar el concierto homenaje a Manuel de Falla celebrado el 10 de julio de 1981 durante el *XXXI Congreso Mundial de la F. I. J. M.*, en el que se ejecutaron el *Concerto*, las *Noches en los Jardines de España* y *El Retablo de Maese Pedro*. Puyana colaboró interpretando el clave en la primera y tercera de las obras mencionadas con la Orquesta Bética de Sevilla bajo la dirección de Luis Izquierdo en el *Gran Teatro Falla* de Cádiz⁵⁵³. Este evento fue anunciado por *La Vanguardia Española*⁵⁵⁴ y el *ABC (Sevilla)*⁵⁵⁵. La crónica de los acontecimientos desarrollados durante el mismo fue efectuada por Xavier Montsalvatge para *La Vanguardia*, quien calificó la velada como «una noche relevante»⁵⁵⁶.

La alternancia de viajes de América y Europa hace que nuevamente programe las mismas obras para exponerlas en distintos espacios escénicos. Durante este período hasta junio de 1983, Puyana mantiene prácticamente el mismo repertorio. El músico colombiano retoma las piezas de compositores italianos y españoles, sin tampoco olvidarse de los músicos franceses e ingleses, que expone en menor medida. Entre las más recurrentes se podrían anotar el *Romance «Para quién crié yo cabellos»* de A. de Cabezón, el *Romance «Mira Nero de Tarpeya»* de Palero, las *Diferencias sobre el canto llano del caballero* de A. de Cabezón, la *Romanesca* de A. Valente, los *Tientos de VI y VII Tono* de L. Puxol, el *Tiento a tres* de F. Andreu, la *Sonata en modo dórico* de A. Soler, el *Adagio en Fa sostenido menor* de M. Blasco de Nebra, la *Sonata en Re mayor* de M. Albéniz y el *Fandango* de A. Soler junto a la *Suite en Re menor* de L. Marchand. Sin embargo, los músicos por excelencia al que el clavecinista dedicará una atención especial serán A. Soler –por celebrarse ese mismo año la celebración del bicentenario de su muerte–, J. S. Bach y D. Scarlatti, en vista a la preparación de todos los actos conmemorativos que tuvieron lugar en 1985 con motivo del tricentenario del nacimiento de estos compositores (Véase el apartado 5.2.1.).

⁵⁵² Programa de mano. Rafael Puyana (clave). St. Johns's Smith Square (Londres). 16-02-1981 y 18-02-1981. 19h30. AMF. Fondo Puyana Caja Nº 118a. Programas. Véase también MATTER, Back «Basil Douglas LTD». *Early Music*. IX, 1 (1981), p. 122; [s.a.]. «Rafael Puyana. 16-02-1981 y 18-02-1981. St. John's Smith Sq». *The Musical Times*. CXXII, 1655 (1981), p. 71.

⁵⁵³ Programa de mano. Orquesta Bética de Sevilla, Rafael Puyana (clave), Luiz Izquierdo (director). Congreso Mundial de la F. I. J. M. Concierto Homenaje a Manuel de Falla. Orquesta bética Filarmónica de Sevilla. Gran Teatro Falla (Cádiz). 10-07-1981. 20h. AMF. Fondo Puyana. Caja Nº 128 R. 3166.

⁵⁵⁴ [s.a.]. «La cultura árabe-andaluza influyó en la música europea. Congreso mundial Juventudes musicales» en *La Vanguardia Española*, 25-09-1980, p. 29; [s.a.]. «Congreso mundial de la Federación Internacional de Juventudes Musicales» en *La Vanguardia Española*, 26-06-1981, p. 61.

⁵⁵⁵ [s.a.]. «Conciertos de tarde» en *ABC*, 02-07-1981, p. 38.

⁵⁵⁶ MONTSALVATGE, Xavier. «Se clausuró en Sevilla el Congreso Mundial de Juventudes Musicales» en *La Vanguardia Española*, 17-07-1981, p. 35.

No obstante, la planificación de los recitales no siempre se llevó a cabo como él esperaba. De hecho, Puyana tenía previsto realizar un concierto el 1 de abril 1983 en Bogotá, aunque tuvo que cancelarlo debido al terremoto producido el 31 de marzo de ese mismo año en Pompayán⁵⁵⁷. Posiblemente, ese programa bipartito –formado por *Barafostus Dreame* proveniente del *Fitzwilliam Virginia Book*, *Callino Casturame* de W. Byrd, *La Volta* (versión glosada por W. Byrd) de T. Morely, las *Diferencias sobre la canción «Bonny Sweet Robin»* de J. Munday, las *Diferencias sobre «La Romanesca»* de Anónimo, *Praelium*, *Piper's Galliard* y *Variatio Ejusdem* de J. Bull, la *Country Dance*, *Bull's Goodnight*, *The king's Hunt* de J. Bull en la primera sección junto a la *Partita No. VI en Mi menor BWV 830* de J. S. Bach en la segunda– fue el que desarrolló el 6 de abril de 1983 en el *Banco de la República* (Bogotá)⁵⁵⁸.

Su labor encomiable y la divulgación cultural en diversas ciudades, le hicieron recibir en 1983 tanto la condecoración de «Embajador Volante de asuntos culturales» recibida de las manos de Belisario Betancur⁵⁵⁹, como su elección como «embajador alerno para la Cultura de la Delegación de Colombia ante la UNESCO»⁵⁶⁰.

En los meses de noviembre y diciembre de 1983, la actividad de Puyana se desarrolló entre Madrid, Londres y París y giró en torno a D. Scarlatti y A. Soler en el bicentenario de su muerte. En la capital española se desarrollaron dos actuaciones. Por un lado, el 8 de noviembre en el *Salón de Columnas del Palacio Real* (Madrid), donde el clavecinista ejecutó ocho sonatas scarlattianas y el *Fandango* de A. Soler adquiriendo, según el testimonio de Antonio Fernández Cid, un éxito clamoroso tanto por la interpretación como por la calidad de las piezas seleccionadas⁵⁶¹. Por otro lado, un día más tarde en el *Teatro Real* (Madrid), dentro de la celebración del III Ciclo de Música de Cámara organizado por el Departamento de la Universidad Autónoma de Madrid y el Patrimonio Nacional, el artista hizo un programa bipartito dedicado a estos dos compositores (tabla 12) con la copia del clave N. Blanchet hecha por W. Martin en 1982. Todo un acontecimiento musical que estuvo presidido por SS. MM. Los Reyes de España.

Obras	Compositores
<i>Sonata en La menor, K. 7</i>	D. Scarlatti
<i>Sonata en Do mayor, K. 49</i>	
<i>Sonata en Mi mayor, K. 380</i>	
<i>Sonata en Mi mayor, K. 381</i>	
<i>Sonata en La menor, K. 175</i>	
<i>Sonata en La mayor, K. 209</i>	

⁵⁵⁷ PERILLA, José. «¡Terremoto en Semana Santa!» en *Señal Memoria*, 25-03-2015, <https://bit.ly/38Uznau> [consulta 10-01-2019].

⁵⁵⁸ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Banco de la República (Bogotá). 06-04-1983. 19h45. Biblioteca Luis Arango, <https://bit.ly/3bSBDRq> [consulta 09-02-2020].

⁵⁵⁹ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Museo del Prado (Madrid). 30-05-1984. 19h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas. Notas al programa por Rafael Puyana.

⁵⁶⁰ PUYANA, Rafael. Presentación de dos discos compactos de *Música Española para clave y fuertepiano*. [25 hojas]. 08-08-2007. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 91.

⁵⁶¹ FERNÁNDEZ CID, Antonio. «Rafael Puyana, intérprete de obras del padre Soler en el Palacio Real» en *ABC*, 10-11-1983, p. 73, <https://bit.ly/37VKVtx> [consulta 29-12-2020].

<i>Sonata en Re mayor, K. 119</i>	
Intermedio	
<i>Sonata en Sol mayor, N° 45 (Ed. Padre Samuel Rubio)</i>	A. Soler
<i>Sonata Modo Dórico, N° 49</i>	
<i>Sonata en Re bemol mayor, N° 88</i>	
<i>Sonata en Re menor, N° 24</i>	
<i>Rondón en Fa mayor, N° 109</i>	
<i>Sonata en Fa sostenido mayor, N° 90</i>	
<i>Fandango</i>	

Tabla 12. Programa de mano. Rafael Puyana (clave) en el Teatro Real el 9 de noviembre de 1983. AMF. Fondo Puyana Caja N° 128. R.3166.

Es llamativa la nota de prensa que Enrique Franco escribe para *El País*, puesto que exalta la figura de Puyana dentro de la ya mencionada disputa de cómo se debe interpretar la música pretérita. En lo que respecta a este recital, Franco elogia la exactitud y precisión en la ejecución e investigación, la libertad en el fraseo y la sobriedad que emplea. No obstante, remarca sobre todas las cuestiones, el artista «inconfundible e intercambiable» que es a la hora de interpretar las piezas de Soler⁵⁶².

Este mismo programa bipartito, aunque modificando algunas de sus obras fue interpretado en el *Wigmore Hall* de Londres el 29 de noviembre de 1983, un acto organizado por el *manager* William Lyne de *Basil Douglas Ltd* y donde las entradas pudieron adquirirse desde £2 a £4.50. Todas las piezas de este concierto fueron llevadas a cabo sobre el clave fabricado por Robert Goble & Son en Oxford después de Christian Zell, Hamburgo 1728, actualmente localizado en el Museo de Artes y Oficios de Hamburgo⁵⁶³. Igualmente, la variación del programa se ejecutó sobre el clave Martin (1982) en la *Salle du Conservatoire de París* el 6 de diciembre de 1983 respectivamente. Una actuación financiada por *Disques Philips* cuyo precio osciló entre F35 y F150. En esta ocasión Puyana hizo las notas al programa, redactadas en París dos meses antes de la celebración de esta audición⁵⁶⁴.

Durante la programación de 1984, se evidencia una clara alternancia en la selección musical de las obras de D. Scarlatti y J. S. Bach, ampliando el repertorio que anteriormente tenía establecido. En algunas ocasiones lo completaba con otros compositores, recurriendo con frecuencia a L. Marchand.

⁵⁶² Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Teatro Real (Madrid). 09-11-1983. 20h. AMF. Fondo Puyana Caja N° 128. R. 3166. Véase también FRANCO, Enrique. «La sobriedad de Puyana, para la obra del padre Soler» en *El país*, 11-11-1983, <https://bit.ly/3aPIdrx> [consulta 29-12-2020].

⁵⁶³ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Wigmore Hall (Londres). 29-11-1983. 19h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 128 R. 3166. [s.a.]. «Wigmore Hall at 7. 30 Rafael Puyana harpsichord». *The Musical Times*. CXXIV, 1688 (1983), p. 656.

⁵⁶⁴ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Salle du Conservatoire (París). 06-12-1983. 20h30. AMF. Fondo Puyana Caja N° 127. Programas y N° 128. R. 3166. Véase también de este recital en AMF. Fondo Puyana Caja N° 103.

Al igual que en otras temporadas de concierto, Puyana preparó una misma selección musical que divulgó por distintos escenarios. En lo que a este último caso se refiere, estudió la *Suite en Re menor* de L. Marchand, la *Toccatá en Mi menor* de J. S. Bach y nueve sonatas scarlattianas –K. 240, k.241, k.54, k.33, K.87, K. 443, K. 503, K. 159, K. 175– que expuso en el *Museo del Prado* (Madrid) el 30 de mayo. Para esta ocasión, el artista elaboró las notas al programa y estrenó el clave de dos teclados, copia realizada por Robert Goble & Son (Oxford) siguiendo el modelo del original construido en Hamburgo en 1734 por Hieronymus Albrecht Hass, perteneciente al Museo Instrumental del Real Conservatorio de Bruselas⁵⁶⁵. Respecto a la actuación, Enrique Franco destacó el sonido del instrumento y la buena acústica de la sala. En cuanto a su ejecución, el periodista calificó de ejemplar las versiones que hizo, demostrando que tenía un gran dominio sobre ese repertorio⁵⁶⁶.

Del mismo modo, este mismo programa lo desarrolló un día más tarde en el *Teatro Principal* de Valencia. La crónica que Joaquín Arnau emite para *El País*, deja entrever su alabanza hacia el trabajo y relectura musical de estas piezas musicales⁵⁶⁷. Asimismo, fue reinterpretado el 7 de junio de 1984 en el *Teatro Real* –y no en la *Ópera Real* de París como venía en el programa–, dentro del *XXI Festival de Versailles*. A diferencia de los recitales anteriores, el clavecinista exhibió por primera vez el clave original construido en 1740 por Hieronymus Albrecht Hass. Tras su restauración, comenzó a mostrarlo en numerosos recitales y grabaciones discográficas⁵⁶⁸.

Sin embargo, Puyana dedicó varios conciertos monográficos a Soler y Scarlatti. Acerca del compositor italiano, se han de citar los que acaecieron los días 21 y 22 de febrero de 1984 en la *Iglesia de Santa Clara*⁵⁶⁹ y en el *Banco de la República* de Bogotá⁵⁷⁰ con el desarrollo de quince *Sonatas K. 49, K. 205, k. 240, k. 241, k. 513, k. 443, K. 87, K. 175, K. 159, K. 380, K. 381, K. 208, K. 209, K. 120 y K. 119*.

Los únicos datos conocidos hasta el momento son que, en el primer evento celebrado en el templo colombiano, Puyana utilizó un clave fabricado en 1981 por Eckehart Merzdorf en Stuttgart (Alemania), copia de un original de N. Blanchet de los siglos XVII-XVIII. De la misma manera, se sabe que entre los asistentes estuvieron

⁵⁶⁵ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Museo del Prado (Madrid). 30-05-1984. 19h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas. Notas al programa por Rafael Puyana.

⁵⁶⁶ FRANCO, Enrique. «Belleza sonora para una nueva sala del Prado» en *El País*, 02-06-1984, <https://bit.ly/2ya1or8> [consulta 25-07-2018].

⁵⁶⁷ ARNAU, Joaquín. «El clavecín es la voz» en *El País*, 02-06-1984, <http://bit.ly/3td8czW> [consulta 25-07-2018].

⁵⁶⁸ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Ópera Royal. 21° Festival de Versailles 23 mayo al 29 junio 1984. 07-06-1984. s.h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas. Véase anunciado en [s.a.]. *Le monde de la musique*, 68 (1984), p. 95. Se ha de puntualizar que el programa sitúa su celebración en el Teatro, no la Ópera Real del Castillo de Versailles.

⁵⁶⁹ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Iglesia de Santa Clara (Bogotá). 21-02-1984. 19h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). Programas y revistas sueltas. Notas al programa por Rafael Puyana.

⁵⁷⁰ Rafael Puyana [Grabación sonora] / Domenico Scarlatti (1685-1757). RAFAEL PUYANA, clavecín. 22-02-1984. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango, 1984. CT1760.

presentes el escritor argentino Ernesto Sábato⁵⁷¹, el presidente Belisario Betancur y su señora Rosa Helena Álvarez. El programa de mano que acompañó este recital posiblemente sea una de las publicaciones más completas existentes en el Fondo Puyana, puesto que el intérprete, además de describir la vida y obra del músico italiano de nacimiento y español de adopción, acompañó el texto con numerosas imágenes. En referencia a esta última cuestión, en la portada el artista empleó un detalle del grabado de Flipart basado en un cuadro sobre Domenico Scarlatti realizado por J. Amiconi en 1752. A lo largo del discurso también incorporó un teclado del clavicémbalo italiano construido por Faby de Bolonia para Luis XIV en 1677, un facsímil de la *Sonata k. 124* de D. Scarlatti, un manuscrito de los copistas de la Reina María Bárbara localizado en la Biblioteca Marciana de Venecia, un clavicémbalo portugués con un teclado firmado por J. Antunes en 1789 perteneciente al Museo del Conservatorio de Lisboa y un clavicémbalo de dos teclados construido por H. A. Hass en 1734 que está albergado en el Museo del Conservatorio de Bruselas. Asimismo, el clavecinista incluyó una fotografía suya anexa a su currículum musical⁵⁷².

En lo que se refiere al compositor alemán, destacan los que tuvieron lugar en octubre de 1984 en distintos espacios escénicos con el mismo programa como lo fueron la iglesia de *San Pedro Mártir* de Toledo y el auditorio *San Francisco* de Cáceres los días 8 y 10 de octubre⁵⁷³, en la *Salle des Etats* del *Chateau de Pau* (Francia) y en el *Salón de Plenos* del Ayuntamiento de Urriak (España) los días 13 y 16 de octubre respectivamente⁵⁷⁴. En todas estas actuaciones utilizó el clave W. Martin (1982) para desarrollar la *Partita N° 1 en Si bemol Mayor (BWV 825)*, la *Tocata en Mi menor (BWV 914)* en la primera parte, junto a la *Partita N° 2 en Do menor (BWV 826)* y la *Tocata en Re mayor (BWV 912)*.

Todos estos años de preparación clavecinística se hicieron más patentes en 1985 con la conmemoración del tricentenario del nacimiento de D. Scarlatti y J. S. Bach. Si bien a lo largo de su vida Puyana integró en las temporadas de concierto varias obras de estos músicos, desde el inicio de esta década las estudió con más ahínco, programando audiciones bipartitas con piezas de ambos o dedicadas exclusivamente al compositor italiano como aconteció, en lo que se refiere a este último aspecto, con los recitales del 17 de julio en el *Salón de Tapices* del *Real Palacio de la Granja* (Segovia) dentro del

⁵⁷¹ CAMILO RINCÓN, Juan. «El Sábato que amó a Colombia» en *Libros & letras*, 25-04-2016, <https://bit.ly/3nWIw6M> [consulta 10-01-2019].

⁵⁷² Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Iglesia Santa Clara (Bogotá). 21-02-1984. 19h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). Notas al programa por Rafael Puyana.

⁵⁷³ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Iglesia de San Pedro Mártir (Toledo). 08-10-1984. 20h y Auditorio San Francisco (Cáceres). 10-10-1984. 20h30. Ambos en AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.

⁵⁷⁴ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Salle des Etats (Château de Pau, Francia). 13-10-1984. 21h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas. Véase también Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Urriak (País Vasco, España). 16-10-1984. s.h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 103. Programas.

*Festival de Segovia*⁵⁷⁵ y el 31 de agosto realizada dentro de las actividades del *XXVIII Curso de Música en Compostela* (Véase el apartado 4.3.).

Una vez más, Puyana recurrió a la preparación de una misma selección musical que integra obras de estos músicos, formada por la *Partita N.º 2 en Do menor (BWV 826)* y la *Toccatina en Re mayor (BWV 912)* de J. S. Bach, junto a la *Sonata en Mi mayor K. 206*, la *Sonata en Mi mayor K. 207*, la *Sonata en La menor K. 175*, la *Sonata en Re mayor* y el *Fandango de D. Scarlatti*, interpretándola en tres escenarios distintos. Respecto a esta última obra, es a partir de 1985 cuando empieza a incluirla en sus espectáculos a raíz del análisis de la partitura que la musicóloga Rosario Álvarez había descubierto un año antes en una biblioteca privada en la Orotava de las Islas Canarias (Véase el apartado 5.2.2.).

El primer programa, cuyo lugar de celebración se desconoce, tuvo lugar el 20 de junio de 1985. Puyana utilizó el clave Goble, copia de un original hecho en 1734 en Hamburgo por H. A. Hass⁵⁷⁶. Seis días más tarde, volvió a reinterpretar el programa utilizando el mismo instrumento, en el *Patio de los Arrayanes* de Granada dentro del marco del *Festival Internacional de Música y Danza de Granada (F.I.M.D.G)* (Véase el apartado el 4.3.) y finalmente el 24 de agosto en el *Queen Elisabeth Hall*, que posiblemente fuese su última actuación en este escenario, dentro del ciclo organizado en el *South Bank Summer Music*, donde las entradas pudieron adquirirse desde £2. 50 a £5⁵⁷⁷.

Otro de los programas en los que aunó a estos compositores fue durante los conciertos del *Rogers Auditorium Metropolitan Museum* de Nueva York de los días 10, 17 y 24 de octubre de 1985. La primera audición fue anunciada en el *The New York Times* el mismo día del recital⁵⁷⁸ y cuatro días más tarde por la revista *New York*⁵⁷⁹.

Tras ausentarse 20 años en este lugar, el músico colombiano eligió un programa que integró varias obras bastante afianzadas, como lo eran la *Partita No. 2 en Do menor (BWV 826)* y la *Toccatina en Re (BWV 912)* de J. S. Bach en la primera sección. En cambio, la segunda sección estuvo consagrada a D. Scarlatti con la ejecución de seis *Sonatas* y el *Fandango*. Tal y como expresa John Rockwell que cubrió esta noticia para

⁵⁷⁵ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). XVI Semana de Música de cámara de Segovia. Festival Internacional de Segovia 1985. 19-07-1985. 23h. Notas al programa por Rafael Puyana. AMF. Fondo Puyana. Caja N.º 118a. Carpeta Naranja. Programas sueltos.

⁵⁷⁶ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). [S.l.]. 20-06-1985. s.h. AMF. Fondo Puyana. Caja N.º 128. R.3166.

⁵⁷⁷ [s.a.]. «24 August Rafael Puyana. Queen Elisabeth Hall 7. 45 p. m» en *The observer*, 04-08-1985, p. 20 y 18-08-1985, p. 16; Véase también *The Musical Times*. CXXVI, 1709 (1985), p. 444.

⁵⁷⁸ ROCKWELL, John. «Opera in Abundance and the Moderns, too» en *The New York Times*, 08-09-1985, p. 31; [s.a.]. «Events. Music. Rafael Puyana harpsichord. Rogers Auditorium Metropolitan Museum, 8 P. M» en *The New York Times*, 10-10-1985, p. 17; [s.a.]. «Entertainments Events. Music Rafael Puyana harpsichord. Rogers Auditorium Metropolitan Museum, 8 P. M» en *The New York Times*, 17-10-1985, p. 15; ROCKWELL, John. «Music: Rafael Puyana» en *The New York Times*, 13-10-1985, p. 94.

⁵⁷⁹ [s.a.]. «Rafael Puyana harpsichord. Rogers Auditorium Metropolitan Museum, 8 P. M. \$10». *New York*, XVIII, 40 (1985), p. 131, <https://bit.ly/2Y7W5G5> [consulta 03-12-2018].

The New York Times, Puyana tuvo una crítica no del todo favorable debido a problemas «estrictamente musicales y técnicos» que le ocasionó la copia del clave Hass del siglo XVIII fabricado por Goble en 1994. Un clave «grande, resonante y colorido» que sonaba muy «pálido, al menos en la acústica del auditorio *Grace Rainey Rogers*», por lo que el sonido se desvaneció muy rápidamente. Respecto a su ejecución, el crítico mencionó su percepción estableciendo una clara diferenciación de la interpretación entre las dos secciones que formaban el programa. Si bien la primera le pareció «demasiado pesada, delicada e insegura», con numerosos errores y dudas que no convencieron a la audiencia, la segunda sonó mucho mejor. Tal vez, como anota el crítico musical, se debiese a que las obras anteriores le sirvieron de «calentamiento o estuviese más calmado»⁵⁸⁰.

Apenas se conoce el repertorio que llevó a cabo, más allá de lo expuesto en *The New York Times* sobre la segunda audición, la cual referencia las *Partitas N.º 3, 1 y 4* de J. S. Bach junto a las *Sonatas en Fa mayor, K. 106 y K. 107* de D. Scarlatti⁵⁸¹. Por el contrario, escasas son las referencias del tercer recital.

Es muy probable que la reinterpretación de estas obras se deba a la multitud de actos a los que tuvo que asistir entre los que no solo estaban los conciertos, sino también congresos, reuniones científicas, la promoción de la *película Domenico Scarlatti his music and his world* (1985) (Véase el apartado 5.2.) y la preparación de grabaciones sonoras que vieron la luz posteriormente, que lo encumbraron como uno de los mayores clavecinistas en la interpretación de este repertorio.

A mediados de los años 80, Puyana era un artista consagrado, reconocido por la crítica y había obtenido numerosos premios discográficos por su aportación a la cultura y música de su tiempo. El gran esfuerzo que había realizado en la preparación de esta efeméride, hizo que a sus 55 años comenzase a retomar y reinterpretar las piezas de su selección musical, una táctica que le sirvió para mantenerlas, al mismo tiempo que incluía otras nuevas como la del compositor F. A. Martín y Coll.

Se podría decir que las obras más recurrentes de 1986 fueron el *Romance Para quién crié yo cabellos* de A. de Cabezón, *La Romanesca* de A. Valente, las *Diferencias sobre el canto llano del Caballero* de A. de Cabezón, *El villano* de F. A. Martín y Coll, las *Sonatas en La mayor K. 208, La menor K. 209, La menor K. 175, Re mayor, en Fa*, el *Fandango* de D. Scarlatti junto a la *Suite en Re menor* de L. Marchand y el *Concierto Italiano (BWV 971)* de J. S. Bach. De hecho, los programas de concierto ubicados en las Cajas N.º 118, evidencian que estas piezas las ejecutó en la *Sala Pleyel* (París) el 24 de enero de 1986 –en beneficio de los damnificados por la erupción del volcán ocurrida el

⁵⁸⁰ ROCKWELL, J. «Music: Rafael Puyana...», p. 94. Véase también LIMONDJIAN, Hilde. «Concerts and Lectures». *Annual Report of the Trustees of the Metropolitan Museum of Art*, CXVI, (1985), p. 54.

⁵⁸¹ ROCKWELL, J. «Music: Rafael Puyana...», p. 94. Véase también [s.a.]. «Music. Events. Music Rafael Puyana, harpsichord. Rogers Auditorium Metropolitan Museum, 8 P. M». en *The New York Times*, 24-10-1985, p. 20.

13 de noviembre del año anterior en Armero (Colombia)⁵⁸²– e igualmente lo reinterpretó en el *Teatro Colsubsidio Roberto Arias Pérez* (Bogotá) el 31 de enero de 1986⁵⁸³.

A finales de este año, Puyana centra su actividad en América. Entre las audiciones que ofreció, merece citarse el que tuvo lugar el 21 de noviembre del 1986, cuando Puyana regresó al *Metropolitan Museum* de Nueva York. En esta ocasión tan solo seleccionó una de las obras que había incluido en el programa anterior de A. de Cabezón, sino también varias piezas que había recuperado en los años 80 como *Country Dance* de J. Bull, *Piper's Galliard* y *Variatio Ejusdem* de J. Dowland, la *Sonata en Re menor* (R. 117) de A. Soler, el *Allegro en Re menor* de Fray M. de Sostoa, la *Sonata en Sol mayor* de Fray J. de Larrañaga y la *Toccatá en Mi menor (BWV 914)* de J. S. Bach, entre otras⁵⁸⁴.

Este concierto estuvo anunciado desde el 18 de mayo de 1986 en *The New York Times*⁵⁸⁵. El mismo medio también difundió las modificaciones que se dieron en el programa y la crítica. Esta última fue redactada por el musicólogo y director artístico estadounidense Will Crutchfield, quien declaró que el intérprete empleó el clave manual copia del Blanchet del siglo XVIII fabricado por Willard Martin en 1982. Respecto a su ejecución, fue precisamente esa última obra citada la que causó más expectación, dado que se percibió que el concertista estuvo más confiado y tuvo un gran sentido rítmico. Del resto de obras, el musicólogo Crutchfield tan solo expuso la «lectura fluida y variada» de la *Toccatá* de Bach, la ornamentación personal que aplicó en la *Suite* de Clérambault o la «vitalidad rítmica» con la que Puyana ejecutó la pieza de Couperin. En sus declaraciones, también afirmó que hubo momentos de rigidez y originalidad, aunque igualmente percibió algunos instantes de inseguridad. No obstante, señalaba cómo el músico disfrutaba y entendía ese tipo de repertorio⁵⁸⁶.

Entre los últimos espectáculos musicales de esta década, merecen resaltar, por un lado, el recital celebrado en el *Teatro La Fenice* de Venecia (Italia) el 15 de mayo de 1987 donde Puyana participó como ponente e intérprete en un congreso internacional organizado para homenajear a Manuel de Falla y a su música. Para la ocasión, el clavecinista escribió el artículo que fue publicado por la misma institución y por el *Ideal*

⁵⁸² Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Salle Pleyel (París). 24-01-1986. s.h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Naranja. Notas al programa por Rafael Puyana.

⁵⁸³ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Teatro Colsubsidio Roberto Arias Pérez (Bogotá). 31-01-1986. 20h, <https://bit.ly/39QzvXX> [consulta 10-01-2019].

⁵⁸⁴ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Metropolitan Museum (Nueva York). 21-11-1986. 20h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Naranja. Programas sueltos.

⁵⁸⁵ [s.a.]. «Metropolitan Museum Concerts 1986-1987. Rafael Puyana 21-11-1986» en *The New York Times*, 18-05-1986, p. 7; [s.a.]. «Concerts in the Velez Blanco Patio. Friday Nov 21. Rafael Puyana» en *The New York Times*, 28-09-1986, p. 7; [s.a.]. «Events and Openings. Friday. Music. Rafael Puyana, harpsichordist. Metropolitan Museum. Velez Blanco Patio. 8 p. m» en *The New York Times*, 21-11-1986, p. 33.

⁵⁸⁶ CRUTCHFIELD, Will. «Music: Rafael Puyana, harpsichord» en *The New York Times*, 27-11-1986, p. 14.

de Granada⁵⁸⁷, donde explicaba cada una de las obras para clave compuestas por el compositor gaditano y la predilección que sentía por ellas, cómo aprendió estas obras de la mano de Landowska, además de mencionar algunos aspectos de su experiencia interpretativa y el recuerdo que le invocaba determinados paisajes musicales. Según se demuestra en una de las cartas de su fondo personal, el intérprete envió este mismo documento a Hernando Santos Castillo –director del periódico *El Tiempo* (Bogotá)– para que fuese publicado, aunque no se tiene constancia si finalmente esta difusión se llevó a cabo en ese medio⁵⁸⁸.

Por otro lado, destacar también su aparición en el *Wigmore Hall* fue el 15 de mayo de 1988 por la mañana, llevando a cabo algunas de las obras que tenía más estables en su repertorio, las cuales había reinterpretado desde finales de los años 60, y otras que había incluido a partir de la década de los 80, siendo la *Suite en Do menor* de Clérambault, *Les Fastes de la grande et Ancienne Menéstrandise* de F. Couperin, la *Toccatà en Mi menor (BWV 914)* de J. S. Bach, el *Fandango*, las *Sonatas k. 106 and k. 107 en Fa mayor* de D. Scarlatti junto al *Fandango* atribuido a D. Scarlatti, el *Allegro in Re mayor* de F. M. de Sostoa y la *Sonata en Sol mayor* de F. J. de Larrañaga. En el legado de Puyana se ha hallado tanto el programa de mano⁵⁸⁹ como el borrador con correcciones y anotaciones que él mismo elaboró de esta audición. Este último documento aporta información sobre el clave de doble teclado construido por David Rubio en Duns Tew (Oxford) en 1973 según el original fabricado por Pascal Taskin⁵⁹⁰. También se conoce por *The Musical Times* y *The Guardian*, que la entrada al espectáculo tuvo un coste de £3 e incluía el folleto informativo con la relación de las obras y derecho a un café⁵⁹¹. Este repertorio lo reinterpretó en París posiblemente días antes, según expone un programa de mano hallado en la Caja N° 118 ubicado en la biblioteca personal del clavecinista.

Tampoco se debe olvidar que el 3 de septiembre de 1988 fue nombrado *Doctor Honoris Causa* por la Universidad Nacional de Colombia donde tras el acto, Puyana realizó una audición en el Auditorio León de Greiff, de la que pocos datos se precisan más allá de que los asistentes al evento lo calificaron de «inolvidable»⁵⁹².

⁵⁸⁷ PUYANA, R. «Ventanas. Homenaje a Granada...», p. 18.

⁵⁸⁸ Carta. Rafael Puyana a Hernando Santos Castillo (Director de *El Tiempo*, Bogotá). París-Bogotá (Colombia). 20-05-1987. Carta, copia al carbón, original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Prensa. Sobre 4.

⁵⁸⁹ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Wigmore Hall (Londres). 15-05-1988. 11h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Naranja. Programas Suelos. Notas al programa por Rafael Puyana, escritas el 15-05-1987.

⁵⁹⁰ PUYANA, Rafael. Notas al Programa. Londres. 15-05-1988. Escrito mecanografiado en inglés [4 hojas]. AMF. Fondo Puyana. N° 118a. Notas para programas y comentarios musicales.

⁵⁹¹ [s.a.]. «Wigmore Hall. Rafael Puyana harpsichord at 11. 30». *The Musical Times*. CXXIX, 1742 (1988), s.p. Véase también [s.a.]. «Wigmore Hall. Rafael Puyana harpsichord», en *The guardian*, 14-05-1988, p. 37.

⁵⁹² BERMÚDEZ, Egberto. «Rafael Puyana, clavicembalista sin igual» en *Un periódico*, mayo 2013, p. 24, <https://bit.ly/2XmA7yw> [consulta 07-01-2015].

En definitiva, durante estas dos décadas Puyana tiene una mayor presencia concertística en ambos continentes, predominando sus apariciones en Europa durante la los años 70 y alternando sus recitales entre este espacio y Sudamérica en los 80. Al igual que en las etapas anteriores, el clavecinista compartió escenario con grandes e ilustres intérpretes.

Pese a la inestabilidad a la que tuvo que hacer frente al inicio de este período, las escasas críticas periodísticas consultadas ponen de manifiesto la aceptación de su propuesta artística. Prácticamente casi todas las referencias encontradas, evidencian las valoraciones elogiando la técnica, el rigor rítmico, los matices empleados y la selección musical realizada.

Paulatinamente su fama como artista se fue consolidando porque, por un lado, dio a conocer y empleó tanto los claves históricos que mandó reparar como la construcción de copias fidedignas. Posiblemente su mayor hallazgo, por el que se enorgullecía enormemente, fue la adquisición del clave original H. A. Hass (1740) (Véase el apartado 3.3.2.).

Por otro lado, fue asentando y ampliando el repertorio que había venido interpretando en décadas anteriores, además de incluir obras nuevas. En lo que concierne a este último asunto, se ha comprobado cómo Puyana aprovechó las efemérides para incluir en su programación concertística las piezas musicales de los compositores que se homenajeaban. Fue así como dedicó en 1976 a M. de Falla, en 1983 al Padre A. Soler y en 1985, a J. S. Bach y D. Scarlatti respectivamente. Paulatinamente se especializó en la interpretación de las obras de compositores españoles e italianos y las principales piezas para clave escritas en el siglo XX.

3.1.4. Etapa de madurez y retirada de los escenarios (1990-2005)

El inicio de la década de los 90 viene marcado por un mayor protagonismo en su repertorio de obras españolas, sin perder de referencia a D. Scarlatti y a J. S. Bach. En la selección musical que expuso en las temporadas de 1990 y 1991 se incluían *la Padoana ditta la Ongara* y *Ballo ditto il Pichi* de G. Picchi, la *Partita IV en Re Mayor (BWV 828)* de J. S. Bach, D. Scarlatti con *su Sonata en La menor, k.175. La Chacona* y *El Villano* de F. A. Martín y Coll, *Corrente Italiana* de J. B. Cabanilles, la *Sonata XXVII en Do menor* de V. R. Monllor, el *Adagio en Fa sostenido menor* de M. B. de Nebra, la *Sonata en Re mayor* de J. Ferrer, varias obras de A. Soler entre las que estaban la *Sonata in Re menor* (Rubio N° 24), *Sonata "Rondón" in Fa mayor* (Rubio N° 109), la *Sonata in Re menor* (Rubio N° 25) y la *Sonata en Re sostenido mayor* (Rubio N° 88).

Esta selección musical la llevó a cabo en *St. John Smith Square* (Londres) el 25 de mayo de 1990, cuya entrada tuvo un coste de £5⁵⁹³. Se podría decir que este concierto le sirvió como ensayo para su regreso a Holanda en el concierto del 28 de agosto de 1990, que se programó en el marco del *Festival de Musique Ancienne d'Utrecht* (Véase el apartado 2.3.3.)⁵⁹⁴. Aunque el repertorio tuvo ligeras modificaciones del primer al segundo recital señalado, el mismo programa que integró este último se reinterpreto en el *Kurtheater Baden* (Suiza) el 10 de octubre de ese mismo año, con el doble manual fabricado por David Rubio en 1973 tomando de modelo un original construido por Pascal Taskin⁵⁹⁵.

De hecho, la temporada de 1991 comenzó incluyéndolo con leves variaciones y lo presentó el 8 de febrero en el *Teatro Colsubsidio Roberto Arias Pérez* de Bogotá y una semana más tarde en la *Sala José Félix Ribas* de Caracas. Es sabido que, para esta primera audición, el propio intérprete elaboró las notas al programa en agosto del año anterior en Santiago de Compostela, tal como se expone en el mismo documento. La noticia que anunciaba este recital fue publicada por María Cristina Pignalosa para el periódico bogotano *El Tiempo*. La periodista, además de mencionar las obras que se interpretarían y destacar los hechos más relevantes de su carrera clavecinística, remarcó que la presentación del músico en Colombia constituía «todo un acontecimiento» por el extraordinario conocimiento sobre el clave y la *Música Antigua* que poseía su compatriota, además del prestigio internacional que había adquirido y era reconocido de forma universal⁵⁹⁶.

En los programas de mano se aprecia que Puyana no contrató ningún agente musical. Posiblemente, como ya se había hecho un hueco en el panorama musical prescindiese de este servicio o lo contratase puntualmente para algún proyecto concreto, sobre todo de carácter discográfico, como es el caso del convenio que llegó en los años 90 con *Albert Kay Associates* para que intermediase en una grabación prevista con *The Dorian Group*⁵⁹⁷.

⁵⁹³ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). St. John's Smith Square (Londres). 25-05-1990. 13h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Verde. Programme des Concerts. Véase también MATTER, Back. «Festival & Exhibition St. John's Smith Square, London. May 22-29, 1990». *Early Music*. XVIII, 1 (1990), p. 116; [s.a.]. «St John's Smith Square. 25-05-1990. 1 p. m. Rafael Puyana» en *The Observer*, 13-05-1990, p. 56 y 20-05-1990, p. 54.

⁵⁹⁴ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Holland Festival Oude Muziek Utrecht 1990. Holanda. 28-08-1990. 22h45. AMF. Fondo Puyana, Caja N° 103. Incluye varios recortes de prensa.

⁵⁹⁵ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Kurtheater Baden (Suiza). 10-10-1990. 20h15. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 103. Programas.

⁵⁹⁶ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Teatro Colsubsidio (Bogotá). 08-02-1992 (s.h.) y Sala José Ribas (Caracas). 15-03-1992, (s.h.). Ambos en AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Naranja. Programas sueltos. Véase también PIGNALOSA, María Cristina. «Puyana en Re mayor» en *El tiempo*, 03-02-1991, <https://bit.ly/3pD93XU> [consulta 01-01-2021]

⁵⁹⁷ Véanse 5 cartas y faxes (1993-1994) entre Albert Kay Associates, Rafael Puyana y Brian M. Levine (Executive Vice president de *The Dorian Group*) sobre el contrato para la grabación de un disco. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia 5. 1. Sobre 8, que contiene las críticas de prensa de esta producción. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Prensa.

Entre propósitos musicales más interesantes del inicio de esta década se encontraba el «Proyecto Caracas (Venezuela), Bogotá y Barranquillas (Colombia)». A partir de la documentación localizada de su biblioteca personal, se sabe que Puyana cuando aún estaba de profesor en la XXXIX edición de *Música en Compostela* en 1991, en sus ratos libres se preocupó de proseguir con su labor concertística. Por un lado, realizó las notas al programa de un concierto que tenía previsto hacer en Lille (Francia), del que se desconoce cuándo y dónde se produjo⁵⁹⁸. Por otro lado, se encargó de redactar distintas cartas –antes de su traslado a Ronda del 27 al 31 de agosto de 1991– con el propósito de explicar el proyecto que pretendía llevar a cabo en Caracas, Bogotá y Barranquilla. Una de ellas fue dirigida a José Antonio Abreu –ministro de Cultura de Venezuela–⁵⁹⁹ y otra a Noemí Sanín de Rubio, Embajadora de Colombia en Venezuela⁶⁰⁰.

Rafael Puyana siempre estuvo muy comprometido en dar a conocer la música para clave en el siglo XX. Con motivo del *V Centenario del Descubrimiento de América*, el intérprete ideó un anteproyecto –concluido el 10 de abril de 1991–⁶⁰¹, que se realizaría en Venezuela y Colombia, con el objetivo ofrecer un recital para dos claves con Álvaro Huertas. Igualmente, interpretaría las obras más trascendentales escritas en el siglo pasado para este instrumento: *El Retablo de Maese Pedro* y el *Concerto para clavicémbalo y cinco instrumentos* de Manuel de Falla, el *Concierto del Albayzín* de Montsalvatge y el *Concert Champêtre* de Poulenc.

Paralelamente a esta actividad musical, se desarrollaría una gran exposición en el *Centro Cultural Teresa Carreño* y el *Museo de Arte Moderno* de Caracas (Venezuela), en el *Teatro Roberto Arias Pérez* de el Colsubsidio de Bogotá (Colombia), en el *Salón Avianca* y el *Teatro «Amira de la Rosa»* de Barranquilla (Colombia) sobre «Manuel de Falla y su tiempo», mostrando los materiales relacionados con las obras que se iban a interpretar –gracias al préstamo que realizaría el archivo que custodia el legado del músico– las cuales se expondrían junto a la obra pictórica de Juan Cárdenas⁶⁰², tal y como se describe en el calendario de sesiones propuestas:

Calendario de las presentaciones de Rafael Puyana en el Proyecto Caracas-Bogotá- Barranquillas	
Martes 21 de enero de 1992	Recital a dos claves por Rafael Puyana y Álvaro Huertas en el Salón Avianca de Barranquilla.

⁵⁹⁸ PUYANA, Rafael. *Notes sur le programme Festival de Lille*. San Jacques de Compostela (Galicia. España.) 00-08-1991. Escrito mecanografiado [6 hojas]. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Notas para programas y comentarios musicales.

⁵⁹⁹ Carta. Rafael Puyana a José Antonio Abreu (Señor ministro). Santiago de Compostela-Caracas (Venezuela). 20-08-1991. Carta original. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Proyecto Caracas-Bogotá-Barranquillas. Correspondencia sobre el proyecto.

⁶⁰⁰ Carta. Rafael Puyana a Noemí Sanín de Rubio. Santiago de Compostela-Caracas (Venezuela). 20-08-1991. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Caracas-Bogotá-Barranquillas. Correspondencia sobre el proyecto.

⁶⁰¹ PUYANA, Rafael. Proyecto de un conjunto de manifestaciones culturales que tendrán lugar en Caracas (Venezuela), Bogotá y Barranquilla (Colombia). Del 21 de enero a finales de marzo de 1992. Bogotá, D.E. 10-04-1991 [5 hojas]. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Programa Caracas-Bogotá-Barranquilla.

⁶⁰² *Ibid.*

Viernes 24 de enero de 1992	Teatro Roberto Arias Pérez de Colsubsidio de Bogotá: Recital a dos claves por Rafael Puyana y Álvaro Huertas.
Del 27 de enero al 11 de febrero	Ensayos en Caracas.
Del 12 al 16 de febrero	Presentación del Concierto con el “Retablo de Maese Pedro” y del recital a dos claves. Inauguraciones de las exposiciones Manuel de Falla y Juan Cárdenas en Caracas. Según sugerencia del maestro José Antonio Abreu, el recital a dos claves podría tener lugar en el Centro Cultural Teresa Carreño o en el Auditorio de la Universidad de Caracas.
Viernes 21 de febrero	El “Retablo de Maese Pedro” y conciertos para clave y orquesta del siglo XX. Teatro Roberto Arias Pérez de Colsubsidio en Bogotá. Inauguración de la exposición Manuel de Falla en un salón del Teatro Roberto Arias Pérez, Colsubsidio.
Lunes 24 de febrero	Presentación del Concierto con el “Retablo de Maese Pedro” de Manuel de Falla y conciertos para clave y orquesta del siglo XX, en el Teatro Amira de la Rosa, Barranquilla. Inauguración de la exposición Manuel de Falla en el Salón Avianca de Barranquilla.
A mediados de marzo	La exposición retrospectiva de Juan Cárdenas sería presentada en Bogotá a mediados de marzo de 1992, después de haber permanecido el tiempo requerido, en Caracas por el Museo de Arte Moderno de esa ciudad.

Tabla 13. Calendario de las presentaciones mencionadas propuesta por Rafael Puyana. Bogotá 10-04-1991. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Programa Caracas-Bogotá-Barranquilla.

El intérprete presentó este anteproyecto en la cena del 13 de abril de 1991 que compartió con el escritor Gabriel García Márquez, el presidente César Gaviria y su mujer Ana Milena Muñoz de Gaviria, quienes lo recibieron con entusiasmo. La buena acogida que tuvo la propuesta, hizo que al día siguiente Puyana también se lo enviase por correo ordinario a Noemí Sanín de Rubio, al Ministerio de Cultura de Venezuela y a su ministro, el maestro José Antonio Abreu⁶⁰³, solicitando una colaboración y coordinación más estrecha entre los gobiernos que participaban⁶⁰⁴. Dada la amplitud del mismo y la organización que requería, el clavecinista sugirió que fuese Juan Armando Sinisterra quien se encargase de establecer una mejor comunicación entre ambos países⁶⁰⁵. De la misma manera, para completar la información y dejar constancia de su

⁶⁰³ Carta. Rafael Puyana a Noemí Sanín de Rubio [Embajadora de Colombia en Venezuela]. Bogotá-Caracas (Venezuela). 14-04-1991. Carta, copia al carbón, original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Caracas-Bogotá-Barranquillas. Correspondencia sobre el proyecto; Carta. Rafael Puyana a José Antonio Abreu (Señor ministro). Bogotá- Caracas (Venezuela). 14-04-1991. Carta mecanografiada fotocopiada. AMF. Fondo Puyana Caja N° 118a. Proyecto Caracas-Bogotá-Barranquillas. Correspondencia sobre el proyecto. Material adjunto: a) los nombres y direcciones útiles en el desarrollo del proyecto. b) Recital a dos claves por Rafael Puyana y Álvaro Huertas.

⁶⁰⁴ Carta. Rafael Puyana a José Antonio Abreu (Señor ministro). Bogotá-Caracas (Venezuela). 14-04-1991. Carta mecanografiada fotocopiada. AMF. Fondo Puyana Caja N° 118a. Proyecto Caracas-Bogotá-Barranquillas. Correspondencia sobre el proyecto.

⁶⁰⁵ Carta. Rafael Puyana a Noemí Sanín de Rubio. Bogotá-Caracas (Venezuela). 14-04-1991. Carta, copia al carbón, original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Caracas-Bogotá-Barranquillas. Correspondencia sobre el proyecto; Carta. Rafael Puyana a Sra. Ana Milena de Gaviria. Bogotá-Bogotá. 15-04-1991. Carta, copia al carbón, original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Caracas-Bogotá-Barranquilla. Correspondencia sobre el Proyecto.

propuesta también planteó la publicación de un programa sobre la exposición y realizar una grabación de los eventos musicales⁶⁰⁶.

La correspondencia existente en la biblioteca del intérprete demuestra la buena acogida que tuvo el proyecto. Noemí Sanín de Rubio quedó «maravillada» y «entusiasmada» por las ideas presentadas, mostrando su total disponibilidad y colaboración junto con la Embajada de Colombia en Caracas (Venezuela) para el desarrollo de las actividades que tendrían lugar en la ciudad⁶⁰⁷.

El resto de personalidades interesadas en el proyecto fueron «Dña. Claudia Pachón –perteneciente a la sección Cultural del *Teatro Roberto Arias Pérez* del Colsubsidio en Bogotá– Dña. Beatriz Alicia Santo Domingo De Wills –directora del *Salón Avianca* en Barranquilla– y Dña. Graciela Gómez, directora de Relaciones Culturales de Avianca»⁶⁰⁸.

En este proyecto, el músico colombiano tampoco podía olvidarse de Isabel de Falla⁶⁰⁹ y Xavier Montsalvatge⁶¹⁰, dado que la programación incluía varias obras que estaban relacionadas con ellos y asistirían como invitados en cada uno de los recitales. En relación con las partituras, el artista escribió una carta al maestro Abreu para sugerirle ponerse en contacto con el compositor catalán con el propósito de conocer la editorial y la partitura del *Concerto del Albayzín*. Del mismo modo, le insinuó comunicarse con Isabel de Falla para realizar las gestiones pertinentes del montaje de la exposición sobre el compositor gaditano. E igualmente, Puyana le anexó algunos materiales documentales y sonoros sobre la obra de Poulenc y Falla que le podían ser de utilidad⁶¹¹.

Respecto a la selección de intérpretes, Puyana le propuso a Abreu que fuese el tenor colombiano César Augusto Gutiérrez quien llevase a cabo el papel principal solista en el *Retablo de Maese Pedro* (1923), ya que además de tener una buena voz, estaba becado por la Fundación Arte Música de Bogotá en los cursos de verano en Santiago de Compostela de 1991. Asimismo, el clavecinista requería la colaboración de sus compatriotas Álvaro Huertas y el pintor Juan Cárdenas en la realización del proyecto. El resto de integrantes venezolanos serían propuestos por el maestro Abreu, a

⁶⁰⁶ Carta. Rafael Puyana a José Antonio Abreu (Señor ministro). Bogotá-Caracas (Venezuela). 14-04-1991. Carta mecanografiada fotocopiada. AMF. Fondo Puyana Caja N° 118a. Proyecto Caracas-Bogotá-Barranquillas. Correspondencia sobre el proyecto.

⁶⁰⁷ Carta. Noemí Sanín de Rubio a Rafael Puyana. Caracacas-Bogotá. 24-04-1991. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Caracas- Bogotá-Barranquillas. Correspondencia sobre el proyecto.

⁶⁰⁸ Véase la nota 601.

⁶⁰⁹ Carta. Rafael Puyana a Isabel de Falla de García de Paredes. Bogotá-Madrid. 14-04-1991. Carta, copia al carbón, original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Proyecto Caracas-Bogotá-Barranquillas. Correspondencia sobre el proyecto.

⁶¹⁰ Carta. Rafael Puyana a Xavier Montsalvatge. Bogotá-Barcelona. 14-04-1991. Carta, copia al carbón, original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Proyecto Caracas-Bogotá-Barranquillas. Correspondencia sobre el proyecto.

⁶¹¹ Carta. Rafael Puyana a José Antonio Abreu (Señor ministro). Bogotá-Caracas (Venezuela). 14-04-1991. Carta mecanografiada fotocopiada. AMF. Fondo Puyana Caja N° 118a. Proyecto Caracas-Bogotá-Barranquillas. Correspondencia sobre el proyecto.

excepción del niño para el «Trujamán», que sería un español sugerido por Isabel de Falla⁶¹².

Tras pasar 4 meses y no recibir respuesta del ministro de Cultura venezolano, el intérprete –que se encontraba en Santiago de Compostela ofreciendo lecciones de clave– escribió nuevamente al maestro Abreu para saber su opinión acerca del anteproyecto, de los conciertos y las exposiciones artísticas. Como implicaba un gran desarrollo y debían atenderse muchos asuntos que exigían la coordinación y financiación de todos los actos programados, Puyana quería tener la propuesta definida para finales del mes de octubre de ese mismo año⁶¹³. Asimismo, de forma paralela y dudoso de que sus cartas llegasen al ministro, remitió la información a Noemí Sanín de Rubio, rogándole que se asegurase de que su correspondencia había sido recibida⁶¹⁴.

La demora en las respuestas y la ausencia de documentación que afirmase tanto la celebración de las exposiciones como la realización de los conciertos programados en el anteproyecto, hacía presagiar –como posteriormente se constata en la prensa– que finalmente no se llegó a materializar⁶¹⁵. No obstante, como se puede constatar en las numerosas notas periodísticas que el intérprete recopiló y se conservan en su biblioteca personal⁶¹⁶, el artista no perdió detalle de todo lo que ocurrió durante la celebración de este V Centenario del Descubrimiento de América, desde los miembros que constituían la comisión encargada de prepararla, la colaboración y los asesores que obtuvieron hasta cuándo se produjeron los actos de inauguración, conferencias y actividades⁶¹⁷.

Al siguiente año, Puyana realizó una recopilación de las obras más trabajadas de su repertorio e incluyó dos obras nuevas, una de un compositor anónimo del siglo XVI y la otra del Padre V. Rodríguez. El programa lo conformaban el *Romance mira Nero de Tarpeya* de F. Fernández Palero, la *Danza del Hacha* (Anónimo s. XVI), las *Diferencias sobre el canto llano del Caballero* de A. de Cabezón, las *Cinco diferencias sobre La Romanesca* de A. Valente, el *Tiento de Séptimo Tono* de F. Correa de Arauxo, la *Obra de Sexto Tono* de L. Puxol, la *Corrente Italiana* de J. Bautista Cabanilles, la *Toccata para címbalo en Do menor* del P. V. Rodríguez, el *Fandango del Sigr. Scarlatte* atribuido a D. Scarlatti, la *Sonata en Re mayor (K. 492)* de D. Scarlatti, el *Concierto al estilo italiano (B. W. V 971)* de J. S. Bach y las *12 Variaciones sobre «Ah, vous dirai-je Maman» (Köchel 265)* de W. A. Mozart.

⁶¹² *Ibid.*

⁶¹³ Carta. Rafael Puyana a José Antonio Abreu (Señor ministro). Santiago de Compostela-Caracas (Venezuela). 20-08-1991. Carta original. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Proyecto Caracas-Bogotá-Barranquillas. Correspondencia sobre el proyecto.

⁶¹⁴ Carta. Rafael Puyana a Noemí Sanín de Rubio. Santiago de Compostela-Caracas (Venezuela). 20-08-1991. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Caracas-Bogotá-Barranquillas. Correspondencia sobre el proyecto.

⁶¹⁵ Véanse los programas de concierto de la temporada 1992. AMF. Fondo Puyana.

⁶¹⁶ Véase la carpeta con noticias de prensa encontrada en del citado programa. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Programa Caracas-Bogotá-Barranquilla. Prensa. Recortes en torno al «V Centenario».

⁶¹⁷ [s.a.]. «La integran Betancur, López y la primera dama. Nueva comisión preparatoria del V centenario del descubrimiento». AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Programa Caracas-Bogotá-Barranquilla. Prensa. Recortes en torno al «V Centenario».

Esta selección musical Puyana la expuso el 21 de febrero de 1992 en el *Teatro Colsubsidio «Roberto Arias Perez»* de Bogotá. Para este acontecimiento, el clavecinista igualmente elaboró las notas al programa que fueron distribuidas en el concierto⁶¹⁸. La misma selección musical fue reinterpretada cuatro días más tarde en el *Salón Cultural Avianca* de Barranquilla (Colombia)⁶¹⁹. Con ligeras modificaciones lo representó el 20 de marzo en el *aula Katholieke Universiteit Brabant* de la *Koninklijke Liedertafel Tilburg* (Países Bajos)⁶²⁰ y el 29 de julio del mismo año en la *Iglesia del Convento de Santa Isabel* (Sevilla)⁶²¹. Este mismo repertorio formó parte de un programa de mano fechado en el mes de mayo con lugar desconocido hallado en la Caja N° 118^a. Asimismo, por la proximidad en el tiempo, es muy probable que lo volviese a interpretar en el recital del 7 de agosto de ese mismo año durante la celebración del XXXV Curso de Música en Compostela.

Sobre la audición celebrada en la capital hispalense se hablará seguidamente con más detalle, pues el clavecinista colombiano participó en una de las actividades que se programaron en la Exposición Universal de Sevilla (1992). Con el fin de representar a Colombia en el citado evento⁶²², donde participaron 102 países «de los que 31 fueron europeos, 31 americanos, 19 asiáticos y 17 africanos»⁶²³, el intérprete se incluyó en la selección de artistas que la comisión de Colombia propuso. Fue todo un honor para él representar a su país y más aún, cuando recibió esta noticia por Ana Milena Muñoz de Gaviria –la primera Dama de la Nación– quien personalmente se lo comunicó mediante correspondencia a comienzos de noviembre de 1991:

«Apreciado Maestro Puyana:

La Comisión se ocupa actualmente de programar una presencia cultural colombiana adecuada para la próxima feria de Sevilla. Hemos conseguido la asignación del Teatro La Maestranza, máximo auditorio de esta feria, para el 29 de julio. Este es el momento para el cual preparamos la realización de una gran gala con los mejores artistas colombianos. Esta presentación estará acompañada por la delegación oficial de Colombia encabezada por el Presidente Gaviria.

En nuestro intento de concentrar en este momento nuestra mejor programación quiero extenderle una cordial invitación para acompañar al país en esta fecha tan importante y tan representativa a nivel internacional.

Nos asiste la entera convicción de que su presencia hará que Colombia lleve una representación digna e inmejorable y que su participación en este evento será de enorme significación.

⁶¹⁸ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Teatro Colsubsidio «Roberto Arias Perez» (Bogotá). 21-02-1992. s.h. Véase también PUYANA, Rafael. Comentarios musicales «La música española para instrumentos de tecla». Ambos en AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Naranja. Programas sueltos.

⁶¹⁹ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Salón de Cultura Avianca. Barranquilla. 25-02-1992. s.h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Naranja. Programas sueltos. Notas al programa por Rafael Puyana.

⁶²⁰ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). *Koninklijke Liedertafel Tilburg* (Países Bajos). 20-03-1992. 20h15. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 103. Programas y Caja N° 118a. Carpeta Rosa Fuxia. Programas y anotaciones.

⁶²¹ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Convento de Santa Isabel (Sevilla). 29-07-1992. 21h. AMF. Fondo Puyama. Caja N° 118a. Carpeta Rosa Fuxia. Programas sueltos.

⁶²² Véase la carpeta «Expo Informa. La exposición universal de 1992. Cuatro años antes. Abril 1988». Biblioteca Auxiliar del Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Sig.: 77/32.

⁶²³ Folleto de la Expo 92. Biblioteca Auxiliar del Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Sig.: 77/32.

Quedo atenta a sus próximas noticias. Reciba un cordial saludo.
Ana Milena Muñoz de Gaviria»⁶²⁴.

Un mes más tarde, María Teresa Calderón –secretaria ejecutiva de la comisión colombiana para la Conmemoración del Descubrimiento de América– se puso en contacto con el artista para notificarle la fecha del concierto, el cual había sido propuesto para el 29 de julio de 1992⁶²⁵ con motivo de la celebración del Día Nacional de Colombia. Puesto que cada país tenía su representación y ejecución de actividades en distintos edificios, Puyana se negó –por las condiciones acústicas del lugar– a realizar el concierto en el pabellón que había sido construido para Colombia⁶²⁶. Parece ser que el *Teatro de la Maestranza* de Sevilla fue otro de los emplazamientos asignados para celebrarlo, aunque finalmente, la audición tuvo lugar en la capilla de la iglesia del *Convento de Santa Isabel* el día 29 de julio a las 21h⁶²⁷. Según se especifica en la carta que el músico emitió a María Cristina Trujillo de Muñoz, por el mismo percibió \$8.000⁶²⁸.

Entre los compatriotas más distinguidos que asistieron al concierto, los diarios locales destacaron la presencia de Ana Milena Muñoz de Gaviria y Gabriel García Márquez⁶²⁹, cuya asistencia llegó a causar más revuelo que la actuación del propio clavecinista. Mientras que la prensa local se centró en relatar los acontecimientos acaecidos en la Expo de Sevilla, las crónicas internacionales hicieron hincapié en cómo transcurrió los actos de las Olimpiadas de Barcelona.

Durante la celebración de los distintos actos habría que destacar la actividad desarrollada durante el mes de noviembre de 1992 en la iglesia sevillana de *Santa Clara*, lugar donde se exhibieron 16 fotografías de los cuadros del *Monasterio de Santa Inés*. El catálogo resultante elaborado por Pilar Jaramillo de Zulueta, titulado *En olor de Santidad. Aspectos del convento colonial 1680-1830*⁶³⁰, fue remitido a Rafael Puyana por la misma autora, quien era concedora del interés del músico sobre esta temática⁶³¹.

⁶²⁴ Carta. Ana Milena Muñoz de Gaviria a Rafael Puyana. Santafé de Bogotá-[S.l.]. 05-11-1991. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Caracas-Bogotá-Barranquilla. Correspondencia sobre el Proyecto.

⁶²⁵ Carta. María Teresa Calderón (secretaria ejecutiva Comisión Colombiana para la Conmemoración del V Centenario del Descubrimiento de América) a Rafael Puyana. Santafé de Bogotá-Ronda (Málaga). 18-12-1991. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Proyecto Caracas-Bogotá-Barranquilla. Correspondencia sobre el proyecto.

⁶²⁶ Entrevista realizada por M. Victoria Arjona a Rafael Lobón (Estepona, Málaga, España, 23-09-2016).

⁶²⁷ Carta. Samuel Edo. Salazar E. a Rafael Puyana. Sevilla-Ronda (Málaga). 02-06-1992. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Correspondencia Caracas-Bogotá-Barranquillas. Correspondencia sobre el Proyecto.

⁶²⁸ Carta. Rafael Puyana a María Cristina Trujillo de Muñoz. Bogotá-[S.l.]. 06-07-1992. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Caracas-Bogotá-Barranquilla. Correspondencia sobre el proyecto.

⁶²⁹ CORREAL, Francisco. «A las monjas se les apareció San Gabriel» en *Diario 16. Diario de la Expo*, 30-07-1992, p. 23. Véase también MUÑOZ, Jorge. «García Márquez asistió a un recital de Música Antigua española» en *ABC Sevilla, Diario de la Expo*, 30-07-1992, p. 51.

⁶³⁰ JARAMILLO DE ZULUETA, Pilar. *En olor de santidad: aspectos del convento colonial, 1680-1830*. Bogotá, Iglesia Museo Santa Clara, 1992. AMF. Fondo Puyana. C. 13-2566.

⁶³¹ Carta. Pilar [Jaramillo] de Zuleta a Rafael Puyana. Santafé de Bogotá-París. 06-11-1992. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 13. R. 2566.

Pese a la gran presencia de música italiana y española, el clavecinista nunca se olvidó de J. S. Bach. De hecho, días antes del concierto anterior hizo una audición monográfica el 18 de julio de 1992 en Torroella de Montgrí en el marco del *XII Festival Internacional de Música* con un programa dedicado íntegramente al compositor alemán⁶³².

Por aquellos años el intérprete tenía 61 años. Tras una larga y agitada carrera musical, comenzó a exponer las obras más consolidadas de su repertorio y las mantuvo en años venideros. Así se puede contemplar en los tres programas de concierto de la temporada de conciertos de 1993 ubicados en su biblioteca personal.

Uno de ellos aconteció el 15 de mayo en el *Teatro Grevin* de París donde desarrolló el *Concierto en Re mayor (BWV 972)*, la *Partita N° 1 en Si bemol mayor (BWV 825)*, la *Tocata en Re mayor (BWV 912)* de J. S. Bach, la *Tocata en Do menor* del P. V. Rodríguez Monllor, la *Sonata en La menor (K. 175)* y el *Fandango del Sgr. Scarlatte* atribuido a D. Scarlatti, la *Sonata Rondon en Fa mayor (R. 109)* de P. A. Soler y las 12 *Variaciones sobre «Ah, vous dirai-je Maman» (Köchel 265)* de W. A. Mozart con el clave original hecho en Hamburgo por H. A. Hass en 1740 que, en esta ocasión, fue afinado por Patrick Yêgre. Según consta en uno de los documentos localizados en su biblioteca personal, a este acontecimiento se accedió mediante una reserva previa de localidades que costaban 90F, 130F o 200 F⁶³³. Las entradas, según menciona el diario *El Tiempo*, se agotaron una semana antes del acto puesto que el público –que venía desde Inglaterra, Alemania, Holanda y Suiza– estaba expectante por contemplar este rarísimo instrumento, su sonoridad y la presencia escénica del gran maestro.



Figura 12. Rafael Puyana en el Teatro Grevin (París) el 17 de mayo de 1993. Fotografía extraída del recorte de prensa «El músico colombiano interpretó un clavecín de tres teclados. Puyana: Lleno absoluto en París» en *El tiempo*, 25-05-1993, s.p. AMF. Fondo Puyana.

⁶³² Programa de mano. Rafael Puyana (clave). XXII Festival Internacional de Música. Torroella de Montgrí (Gerona). 18-07-1992. 22h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Naranja. Programas Suelos. Véase también J. LL. «Liturgia amistosa: Radu Aldulescu y Rafael Puyana» en *La Vanguardia Española*, 25-10-1992, p. 54.

⁶³³ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Theatre Grevin (París). 17-05-1993. 20h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 103. Programas, Caja N° 118a. Carpeta Naranja. Programas sueltos. Este programa se encuentra en la *Library of Congress* y está dedicado a Maribel. Notas al programa por Rafael Puyana.

Los otros dos recitales se desarrollaron el 20 y 21 de noviembre de 1993 en el *Auditorio Manuel de Falla* de Granada, donde Puyana fue a interpretar, con Juan Carlos Chronet a la flauta, Eduardo Martínez al oboe, José Luis Estellés al clarinete, Joachim Kopyto al violín y Claudia Gabrielli al violonchelo bajo la dirección de Juan de Udaeta, el *Concerto para clave y cinco instrumentos* del compositor gaditano, dentro de la programación de los conciertos de Santa Cecilia⁶³⁴. Para tal acontecimiento, el intérprete elaboró unos «Comentarios musicales» para el programa de mano que se distribuyó en este concierto. Los borradores mecanografiados y modificaciones manuales sobreescritas se encuentran en la carpeta «Textos de Rafael Puyana» de la Caja N° 100.

En la temporada de 1994, se debe señalar la gran presencia que tiene el artista en Bogotá, España y México. Puyana retoma el repertorio inglés que expuso en cada una de las etapas señaladas, incluyendo asimismo una nueva pieza con la que precisamente abre distintos recitales. El estreno de la misma se produjo el 4 de febrero de 1994 en el *Teatro Colsubsidio Roberto Arias Pérez* (Bogotá). La selección musical estaba constituida por *King Harry VIII Pavyn* del Rey Enrique VIII, *My Lady Careys Dompe* de H. Aston, *The King's Morisco* (Anónimo s. XVI (?)), *Robin* de J. Munday, *La Volta y Wolsey's Wilde* de W. Byrd, *The Scottish Gigue* (Anónimo s. XVII), *Praeludium* de J. Bull, *Country Dance* de J. Bull, *Divisions on «La Romanesca»* (Anónimo s. XVII), *The King's Hunt* de J. Bull en la primera sección. Tras el intermedio realizó el *Concierto en Re mayor (BWV 972)*, la *Partita I en Si bemol mayor (BWV 825)* y la *Tocatta en Re Mayor (BWV 912)* de J. S. Bach⁶³⁵. Este mismo repertorio lo repitió el 9 de febrero de 1994 en la *Iglesia de Santa Bárbara* de Usaquén (Bogotá)⁶³⁶. Según informa Otto de Greiff para *El Tiempo*, ambos eventos fueron «todo un acontecimiento» conformado por un «programa realmente extraordinario» donde el músico utilizó en la primera parte el virginal muselar de tipo flamenco diseñado por Willard Martin en 1993 en Bethlehem (Pensilvania) según el original de J. Couchet de 1650 y un clavicémbalo –que no especifica– para la segunda⁶³⁷.

Una variación de esta selección musical –introduciendo piezas de J. Bull, J. Munday, las obras recopiladas por Fray A. Martín y Coll junto a J. B. Cabanilles, interpretando con el clave construido para él por Willard Martin en Bethlehem tomando como modelo el fabricado por Nicolás Blanchet– se desarrolló en el claustro de la *Catedral de Segovia* (España) el 19 de julio y en el *Templo de la Valenciana* en Guanajuato (México) el 15 de octubre de 1994 respectivamente⁶³⁸. Igualmente, el 23 de

⁶³⁴ Programa de mano. Rafael Puyana (clave) y Orquesta Ciudad de Granada. Auditorio Manuel de Falla (Granada). 20-11-1993 y 21-11-1993. s.h. Notas al programa. Rafael Puyana (clave). Auditorio Manuel de Falla (Granada). 23-11-1993. AMF FN 1993-058 y AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Programas.

⁶³⁵ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Teatro Colsubsidio (Bogotá). 04-02-1994. 19h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Naranaja. Programas sueltos.

⁶³⁶ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Iglesia de Santa Bárbara. Usaquén (Bogotá). 09-02-1994. 19h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Naranaja. Programas sueltos.

⁶³⁷ DE GREIFF, Otto. «Recital de Rafael Puyana» en *El Tiempo*, 15-02-1994, <https://bit.ly/3sBRb1U> [consulta 11-10-2019].

⁶³⁸ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Claustro de la Catedral de Segovia. 19-07-1994. 23h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Rosa Fuxia. Programas sueltos. Véase también Programa de

enero del año siguiente, Puyana tomó de base este recital y lo reelaboró introduciendo ligeras modificaciones en el *Salón Cultural Avianca de Barranquilla* (Colombia)⁶³⁹.

A partir de 1995 son escasos los programas de mano que se han localizado. Una de las razones evidentes era la avanzada edad del clavecinista quien a sus 64 años se mantuvo visible en el panorama musical, aunque reduciendo sus apariciones. A lo sumo llevó a cabo cinco actuaciones anuales –entre Sudamérica y Europa– hasta concluir su actividad concertística en 2005. Fue una etapa final donde además de recuperar el repertorio que venía tocando en épocas anteriores, también dio a conocer otras obras.

Entre estas actuaciones se distingue, la acaecida el 13 de enero de 1995 en la *Sala José Félix Ribas* del *Teatro Teresa Carreño* (Venezuela). El concierto fue realizado gracias al apoyo de la embajada de la República de Colombia, donde Puyana acompañó con la copia del clave del Hieronymus Albrecht Hass –fabricado por Robert Goble y su hijo en 1994 tomando como modelo el original hecho en Hamburgo en 1734– a la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar en la interpretación del *Concierto Campêtre* de F. Poulenc al final de la primera sesión. El músico colombiano pudo escuchar la pieza que precedió a su puesta en escena y la que concluyó el espectáculo, siendo estas *Ma Mere l'oie* de M. Ravel y la *Sinfonía No. 1 en Do mayor* de L. V. Beethoven respectivamente⁶⁴⁰. El citado instrumento fue nuevamente utilizado y presentado por primera vez en el *Teatro Colsubsidio* (Bogotá) una semana más tarde. El intérprete tocó varias composiciones de J. S. Bach junto a otras piezas «de compositores ingleses y españoles del Renacimiento y del Barroco» que no se especifican⁶⁴¹.

Entre los conciertos europeos que prosiguieron, se debe enfatizar el celebrado el 23 de mayo de 1995 en la iglesia de *Santa Eulalia de Liñán* (Bordeaux, Francia) donde incluyó una nueva selección de obras que había extraído del «Pensil Deleitoso» y «Huerto Ameno de Varias Flores de Música» (1706-1708) que habían sido recopilados por Fray Antonio Martín y Coll (c. 1660-c.1740), las *Sonatas en Re bemol mayor* (R. 88) y *Fa sostenido menor* (R. 85) del P. A. Soler junto a otras obras que había implementado en la década anterior interpretándolas con un clave fabricado por David Rubio en 1973 tomando como modelo el realizado por Tasquin⁶⁴²:

mano. Rafael Puyana (clave). Templo de la Valenciana (Guanajuato, México). 15-10-1994, 12h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 103. Programas y AMF FE 1994-050 (2).

⁶³⁹ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Salón Cultural Avianca (Barranquilla). 23-01-1995. 20h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Rosa Fuxia. Notas al programa por Rafael Puyana.

⁶⁴⁰ Programa de mano. Rafael Puyana (clave) y la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar. Teatro Teresa Carreño. (Venezuela). 13-01-1995. s.h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Rosa Fuxia. Nota al programa por Rafael Puyana.

⁶⁴¹ [s.a.]. «Puyana en Bogotá» en *El Tiempo*, 27-01-1995, <https://bit.ly/3nZCF0z> [consulta 10-01-2019].

⁶⁴² [s.a.]. «Mai espagnol à Bordeaux» en *Sud Ouest*. 29-04-1995, p. 28; [s.a.]. «De notes très ibériques» en *Sud Ouest*. 17-05-1995, p. B; [s.a.]. «Bordeaux en Espagne» 46° MAI MUSICAL en *Sud Ouest*, 19-05-1995, p. 28; PORTOLLEAU, Joël. «Sur les chemins de la création» en *Sud Ouest*. 23-05-1995. p. C.

Obras	Compositores
<i>Pavana, Pasacalles, El Villano, Chinfonía, Matachina, Chacona,</i>	Extraídas del <i>Huerto Ameno de Varias Flores de Música</i> (manuscrito copiado por el P. A. Martín y Coll).
<i>Corrente italiana</i>	J. B. Cabanilles
<i>Sonata XXVII en Do menor</i>	V. R. Monllor
<i>Fandango del Sgr Scarlatte</i>	D. Scarlatti
<i>Sonata en Si menor (K. 84)</i>	
<i>Sonata en Re mayor (K. 96)</i>	
<i>Sonatas en Re bemol mayor (R. 88),</i>	P. A. Soler.
<i>Sonata en Fa sostenido menor (R. 85)</i>	
<i>Sonata en Fa sostenido mayor (R. 90)</i>	
<i>Las Folías d'Espagne</i>	C. P. E. Bach
<i>Sonata en Re mayor</i>	Fray M. de Sostoa
<i>Sonata en Do menor</i>	Padre J. Gallés
<i>Sonata en Sol mayor</i>	J. de Larrañaga

Tabla 14. Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Eglise Sainte- Eulalie deLignan (Bordeaux). 23-05-1995. 22h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Rosa Fuxia y Carpeta Naranja.

Durante la temporada de 1996, Puyana reexpuso varias de las obras de su repertorio italiano-español más reconocidas, siendo el Romance *Mira Nero de Tarpeya* de F. F. Palero, las *Diferencias sobre el canto llano del Caballero* de A. de Cabezón, *El Villano* de Anónimo (s. XVII), la *Chacona* de Anónimo (s. XVII), la *Corrente italiana* J. B. Cabanilles, el *Pasacalles* de Anónimo (s. XVII), la *Toccatá en Re mayor (BWV 912)* de J. S. Bach, las *Folías de España* de C. P. E. Bach, el *Fandango* atribuido a D. Scarlatti junto a las *Sonatas en Si menor K. 87 y Re mayor K. 96* de D. Scarlatti, la *Sonata en Fa sostenido mayor R. 90* F. A. Soler, la *Sonata en Re mayor* de F. M. de Sostoa y la *Sonata en Sol mayor* de F. J. de Larrañaga. De hecho, este programa lo desarrolló el 1 de septiembre de 1996 en *Rittergut Bennigsen* (Alemania)⁶⁴³, al día siguiente en la casa de Roderia Von Benrigsen (Alemania)⁶⁴⁴ y 4 del mismo mes en un lugar desconocido⁶⁴⁵. La primera mitad de esta selección musical y las tres últimas obras citadas se interpretaron seis días más tarde en la *Iglesia de Ascain* de Francia con otras piezas musicales de Anónimo del siglo XVII, J. S. Bach y M. de Falla, siendo en el *Concerto* donde el músico colombiano acompañó a los Solistas de la Orquesta Regional de la Côte Basque. Las entradas pudieron adquirirse desde 85F a 240F⁶⁴⁶.

Fue durante este mismo año cuando, debido a su interés y contribución al estudio y difusión de la Música Antigua y contemporánea española, Puyana recibió en

⁶⁴³ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Sommer-Festival. Rittergut Bennigsen. (Alemania). 01-09-1996. 18h. AMF. Fondo Puyana, Caja N° 103. Programas.

⁶⁴⁴ Véase la Carta de Rafael Puyana a Roderia Von Benrigsen. Madrid. 15-05-1996. Carta original AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118 a. Notas y comentarios musicales.

⁶⁴⁵ Carta. Rafael Puyana a Maurice Werner. Granada-París. 20-11-1995. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja No 118a. Notas para programas y comentarios musicales.

⁶⁴⁶ Programa de mano. Solistes de l'Orquestre Régional de la Côte Basque y Rafael Puyana (clave). Musique en Côte Basque. San Juan de Luz (Francia). 10-09-1996. 21h. Notas al programa Rafael Puyana en Ronda, mayo de 1996. Adjunto tiene el recorte de Prensa. [s.a.]. «Rafael Puyana à Ascain. Rendez-vous avec le grand artiste colombien» en *Sud Ouest. Pays Basque*, 09-09-1996, s.p. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 103. Programas.

1996 la *Orden de Isabel la Católica*, otorgada por Don Juan Carlos I en la ceremonia que tuvo lugar en el *Palacio de Viana* en Madrid⁶⁴⁷.

De nuevo, Puyana preparó para las audiciones de 1997 varias obras que incluyó a mitad de los años 80 en su repertorio. Se ha de destacar el evento musical que tuvo lugar el 18 de diciembre de 1997 en el que intervino Eric Franceries a la guitarra, Rafael Puyana al clave con el conjunto orquestal de Normandía bajo la batuta de Jean-Pierre Berlingen –quien asistió para clausurar el ciclo– en la iglesia de *Saint Séverin* (París) durante la celebración del *XX Festival de Arte Sagrado de la Villa de París*. Según expone Óscar Caballero, la presencia del clavecinista fue muy esperada⁶⁴⁸. El programa incluía *La oración del torero, op. 34* de J. Turina, la *Fantasia para un Gentilhombre, para guitarra y orquesta* de J. Rodrigo, la *Sonata en Fa Mayor (K. 107)*, el *Fandango del Sgr Escarlante* atribuido a D. Scarlatti, la *Sonata en Re mayor* de F. M. Sostoa, la *Sonata en Sol mayor* de F. J. de Larrañaga y el *Concerto* de M. de Falla. Según se refleja en el programa, el artista utilizó el clave español (c. 1720) procedente del Convento de las *Carmelitas Descalzas de las Latuecas* y un clave de doble teclado hecho en Oxford en 1994 el fabricado por H. A. Hass en 1734 tomando de modelo el localizado en el Museo del Real Conservatorio de Bruselas⁶⁴⁹.

Dando un salto en el tiempo, se debe distinguir el concierto que Puyana ofreció el 6 de septiembre de 1999 en la iglesia de *San Sebastiano* (Venecia) y la posterior cena de gala organizada por Jérôme-François Lieseniss –presidente del comité francés– con el fin de reunir fondos económicos para «salvar a Venecia». En esta ocasión, el músico llevó a cabo las obras más interpretadas de su repertorio italiano, español y alemán: la *Canzone Quarta* de G. Frescobaldi, la *Padoana detta la Ongara Ballo ditto il Picchi* de G. Picchi, el *Concerto en Re mayor (BWV 972)* de J. S. Bach, *Les Folies d'Espagne* de C. P. E. Bach, las *Sonatas en Do mayor (K. 513)* y en *La menor (K. 175)* de D. Scarlatti, la *Sonata en Do mayor* de F. A. Soler, la *Sonata en Fa menor* del P. J. Gallés, la *Sonata en Fa sostenido mayor (R. 90)* del P. A. Soler y las *Variaciones sobre Ah, vous dirais-je, Maman (K. 265)* W. A. Mozart ejecutadas sobre el clave original de tres teclados construido en Hamburgo por H. A. Hass⁶⁵⁰. Este mismo repertorio lo desarrolló en la *Iglesia de Cadaqués* (Barcelona, España) el 11 de agosto de ese año⁶⁵¹.

⁶⁴⁷ [s.a.]. «Murió el maestro colombiano Rafael Puyana, virtuoso intérprete del clavecín a nivel internacional» en *Artepremsa*, 01-03-2013, <https://bit.ly/2NZds94> [consulta 22-09-2013].

⁶⁴⁸ CABALLERO, Óscar. «El Festival de Arte Sagrado de París consagra su vigésima edición a los músicos españoles» en *La Vanguardia Española*, 03-11-1997, p. 35.

⁶⁴⁹ Programa de mano. Eric Franceries (guitarra), Rafael Puyana (clave). Ensemble Orchestral de Normandie. Jean-Pierre Berlingen (director). 20^o Festival d'art sacré de la Ville de París. Eglise Saint-Séverin (París). 18-12-1997. 20h30. AMF. FE 1997-055 y AMF. Fondo Puyana. Caja N^o 103. Programas.

⁶⁵⁰ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Iglesia de *San Sebastiano* (Venecia). 06-09-1999. 19h. Documentación de Doña Maruja Putman de Seymour.

⁶⁵¹ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Iglesia de Cadaqués (Barcelona). 11-08-1999. 22h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N^o 103. Programas. El anuncio del programa también se puede encontrar en RUBIO, Jaime. «Los festivales de verano de Cataluña apuestan por la música clásica» en *La Vanguardia Española*, 04-07-1999, p. 76.

Al acto musical del que se viene hablando, tal y como se puede apreciar en la figura 13, se accedía por invitación⁶⁵². Según las declaraciones de la señora Maruja Putman de Seymour –amiga colombiana del músico afincada en Ronda (Málaga)– al recital acudieron numerosos diplomáticos, embajadores y personalidades distinguidas que contribuyeron económicamente para ese beneficio⁶⁵³.

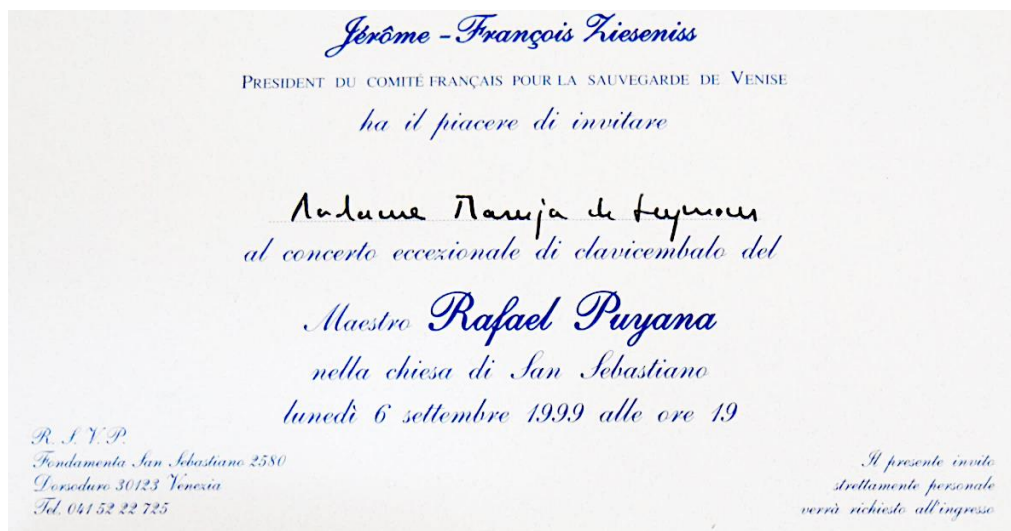


Figura 13. Invitación de D. Jérôme-François Lieseniss a Dña. Maruja Putman de Seymour al concierto de Rafael Puyana. 06-09-1999. 19h. Iglesia San Sebastiano (Venecia). Reproducida con la amable autorización de Maruja Putman de Seymour.

Rafael Puyana siempre estuvo muy comprometido –participando como clavecinista o mediante donaciones– con diferentes causas sociales para recaudar fondos económicos por catástrofes naturales o reconstrucciones de edificios. Por ello, las personas más allegadas al clavecinista lo calificaban como alguien generoso, altruista y espléndido⁶⁵⁴. Ejemplo de lo anteriormente expuesto igualmente se evidencia en el acto al que acudió con su sobrina Natalia Londonó Williamson a la *Ópera Real del Castillo de Versalles (Francia)* y posterior cena en *l’Orangerie* el 21 de junio de 2001 para contribuir con la restauración del ala napolitana de la Plaza de San Marcos⁶⁵⁵.

Los últimos conciertos que realiza a comienzos del siglo XXI se localizan en Bogotá, París, Roma, Lausanne, Santiago de Compostela y Toulouse. Su delicado estado de salud y posible cansancio generado tras una larga y agitada carrera clavecinística le hicieron interpretar las obras más consolidadas de su repertorio. No obstante, también incluyó algunas piezas nuevas. En cuestión, de los compositores ingleses *The Old Spagnoletta* de G. Farnaby y *O ye happy dames* de autor anónimo

⁶⁵² Invitación de D. Jérôme-François Lieseniss a Dña. Maruja Putman de Seymour al concierto de Rafael Puyana. 06-09-1999. 19h. Iglesia San Sebastiano (Venecia). Documentación de Doña Maruja Putman de Seymour.

⁶⁵³ Entrevista realizada por M. Victoria Arjona a Maruja Putman de Seymour (Ronda, Málaga, España, 12-08-2016).

⁶⁵⁴ SANMIGUEL ARANGO, Emilio. «Rafael Puyana. Profeta en su tierra» en *El Tiempo*, 02-05-1999, <https://bit.ly/3quRg5u> [consulta 11-10-2019].

⁶⁵⁵ Documentación e información aportada por Sra. Maruja Putman de Seymour: la invitación, programa y fotografías.

proveniente del *Mulliner Book*. Estas obras las integró en un programa con varias piezas de G. Farnaby, J. Bull, la *Suite en Re menor* de L. Marchand y la *Partita No. 4 en Re mayor* de J. S. Bach, desarrollándolas en las audiciones del 1 de enero y 4 de febrero de 2000 en el *Teatro Roberto Arias Pérez de Colsubsidio* (Bogotá). En el programa de mano del primero de estos recitales, el clavecinista volvió su vista atrás y reflexionó sobre los avances que se habían producido en el ámbito de la *Música Antigua*, los cuales transformaron su forma de concebir e interpretar. De forma paralela, remancó la insaciable labor que músicos y musicólogos hicieron por acercar «las obras de un pasado lejano»⁶⁵⁶.

La siguiente actuación está fechada el 24 de octubre del 2003 en la embajada de España (Roma) en el que Puyana interpretó con el clave fabricado por Andrés Fernández Santos en Valladolid 1728 perteneciente a la colección Medici Giuliani (Italia), la selección musical solamente que incluyó en el primero de los discos publicado por *Sanctus* en 2008 bajo el título *Músicas soleadas de la Europa Meridional o The Musical Sun of Southern Europe* (Véase el apartado 3.2.2.2.). Este estaba formado por un repertorio muy estudiado y exhibido en distintos escenarios, compuesto por la *Romanza Mira Nero de Tarpeya* de F. Fernández Palero, la *Romanza Para quien crié yo cabellos* y las *Diferencias sobre el canto llano del Caballero* de A. de Cabezón, la *Danza del hacha* (Anónimo s. XVII), la *Romanesca* de A. Valente, *El villano* (s. XVII), el *Tiento di sexto tono* de L. Puxol, la *Corrente Italiana* de J. B. Cabanilles, la *Chacona* (Anónimo s. XVII), *Chinfonía* (Anónimo s. XVII), *Matassins* (Anónimo s. XVII), el *Fandango del Sr. Escarlata* atribuido a D. Scarlatti, las *Sonatas Rondón en Fa mayor y en Re mayor* de J. Ferrer, la *Sonata in Re mayor* de S. Tomás (s. XVIII), la *Sonata de sexto tono* J. Moreno y Polo y la *Sonata en Do menor* del P. J. Gallés⁶⁵⁷.

La última actuación registrada hasta el momento, producida antes de su retirada formal en 2005⁶⁵⁸ de la que pocas referencias se tienen, está fijada el 16 de abril del año anterior en Lausanne (Suiza). Un acto al que fue invitado como una figura clavecinística emblemática por ser discípulo de Landowska. Para la ocasión, eligió un programa con obras consagradas de su repertorio integrando a G. Frescobaldi, A. de Cabezón, Anónimas, D. Scarlatti, J. M y Polo, el Padre J. Gallés, el Padre A. Soler, C. Ph. E. Bach y J. S. Bach con el clave H. A. Hass. Tras su intervención, le concedió una entrevista a Jean-Jacques Eigeldinger⁶⁵⁹.

⁶⁵⁶ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Teatro Roberto Arias Pérez de Colsubsidio (Bogotá). 01-01-2000. s.h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 103. Programas. Véase también [s.a.]. «Puyana. Concierto único en el Consubsidio» en *El Tiempo*, 18-01-1999, <https://bit.ly/3oAJbf2> [consulta 11-10-2019].

⁶⁵⁷ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede. Palazzo di Spagna (Roma). 23-10-2003. 20h. AMF. Fondo Puyana Caja N° 114. R. 2288.

⁶⁵⁸ UNGER-HAMILTON, C. «Obituary: Rafael Puyana...», p. 47.

⁶⁵⁹ Programa de mano. Rafael Puyana. Aula des Cèdres (Lausanne, Suiza). 16-04-2004. 19h, <https://bit.ly/387s137> [consulta 11-10-2019]. Véase también GAILLARD, Florence. «Cinq jours pour «faire parler» les instruments anciens». *Le temps*, 05-03-2004 (1885), s.p. BNF. Recurso electrónico; [s.a.]. «Harmoniques. Rencontres Internationales de Lausanne. 14 to 19 April 2004». *Early Music*, XXXI, 4 (2003), p. 526; [s.a.]. «Conservatoire de Lausanne. Musée historique de Lausanne. Concerts Lectures Workshops. Exhibition of historical instruments and copies: brass, wood-wind, strings, keyboards.

Tras este acto, las apariciones se redujeron considerablemente, colaborando de forma esporádica con instituciones que requirieron su presencia. Tan solo se han localizado tres programas de mano. Dos de ellos acontecieron los días 8 y 9 de agosto de 2007 con las conferencias-concierto ofrecidas en el marco de *Música en Compostela* (Véanse los apartados 3.2.2.3. y 4.4.), con un programa muy parecido al que ejecutó el 13 de noviembre del año siguiente en un *Hotel de Toulouse* (Francia) para promocionar los dos volúmenes discográficos, titulados *Musique Ensoleillées de l'Europe Méridionale* y publicados por Sanctus, donde emplea instrumentos de la colección Giullini de la Villa Medici-Giullini (Briosco, Italia). En lo que respecta a este último recital, se conoce que fue una audición organizada por el hotel en colaboración con la *Galeria Dorée* y el *Banco de Francia* en la que desarrolló un programa que resumía la maestría que había alcanzado –y en la que se había especializado– del repertorio de música española e italiana:

Obras	Compositores	Instrumento
<i>La Romanesca</i> (Extraído de la «Intavolatura de Cimbalo», Naples, (1576)	A. Valente	Virginal rectangular de Baptista Carenonus (Saló, 1770?).
<i>Diferencias sobre el canto llano del Caballero</i>	A. DE CABEZÓN	
Chacona- Extraída del «Huerto Ameno de Flores de Música» recueilli recogida por Fray Antonio Martin y Colls (1680-1734).	Anónima (XVIIème siècle).	
<i>Canzona Quarta</i>	GIROLAMO FRESCOBALDI	Clavecín hecho por Andrés Fernández Santos en Valladolid (1728).
<i>Corrente italiana</i>	JUAN BAUTISTA CABANILLES	
<i>Matassins, Chinfonia</i> , Extraída del «Huerto Ameno de Flores de Música» recogida por Fray Antonio Martin y Colls (1680-1734).	ANONYMES (XVII siècle).	Virginal rectangular de Baptista Carenonus. Epinette trapezoidal (OTTAVINA) de Rinaldo Bertoni (1707).
<i>Sonata en Re mayor K. 119</i> <i>Sonata en Re menor K. 120</i>	D. Scarlatti	Clave de tres teclados H. A. Hass (1740).
<i>Fandango del Sgr. Scarlatte</i>	Atribuida a D. Scarlatti	Clavecín hecho por Andrés Fernández Santos en Valladolid (1728).
<i>Sonata en Fa mayor</i>	Juan Moreno y Polo	
<i>Sonata «Rondón» en Fa mayor</i>	P. A. Soler	Gran pianoforte Johann Schantz (Viena, c. 1795-1805).
<i>Arioso en Re menor</i>	Rafael Anglés	
<i>Minué Afandangado, con 6 variaciones</i>	Félix Máximo López	Gran pianoforte Johann Schantz (Viena, c. 1803-1820).
<i>Andante (Rondeau)</i>	João de Sousa Carvalho	
<i>Sonata-Allegro en Re mayor</i>	Marcos Antonio Portugal	Gran pianoforte Johann Schantz (Viena, c. 1795-1805).

Tabla 15. Programa de Rafael Puyana en el Hotel de Toulouse (Francia) el 13 de noviembre de 2004. AMF. Fondo Puyana. Caja Nº 91.

Subjects. The brass enigma in Bach's works, Orchestra and instruments in London around 1780, The renewal of harpsichord in the XIXth and XXth century, Professional Workshop». *Early Music*, XXXII, 1 (2004), p. 6.

En la en la Caja N° 91 de la biblioteca personal del clavecinista se conservan varios documentos de la preparación de estos tres conferencia-concierto finales. No obstante, se tienen más referencias del último, hallándose el programa de mano, el listado de contactos junto a la lista de todos los invitados, además de las invitaciones de asistencia que divulgó el embajador de Colombia en Francia, D. Fernando Cepeda Ulloa (Véase el apartado 3.2.2.3.). Posiblemente, este constituyese el cese de su carrera clavecinística y su retirada de los escenarios y apariciones públicas debido a la enfermedad que padecía y que se agravó en años posteriores, falleciendo en París (Francia) el 1 de marzo de 2013. Después de una ceremonia en la ciudad de la luz, fue enterrado en Bogotá (Colombia)⁶⁶⁰.

Como conclusión de este capítulo que recopila la extensa trayectoria profesional del músico colombiano, cabe mencionar que las fuentes documentales albergadas principalmente en su legado –formadas por los programas de mano, los carteles, las críticas de prensa y las fotografías–, han sido de vital importancia para conocer elementos transcendentales como el lugar, el día y la hora de su celebración. Asimismo, han ayudado a saber cuál fue el programa de mano que eligió en cada audición y con el que conformó así su propio repertorio. En relación con este último aspecto, se puede determinar que el clavecinista, durante varias temporadas mantuvo varias obras musicales y gradualmente fue incluyendo otras nuevas hasta el final de su carrera. Del mismo modo, estos documentos han permitido estar al corriente de cuáles fueron los instrumentos que utilizó, si tuvo la ayuda de algún agente para organizar el evento, además de descubrir el precio al que se podían adquirir las entradas y la valoración que obtuvo en sus actuaciones.

A lo largo de estos epígrafes se ha podido comprobar la evolución y crecimiento de un artista en los escenarios internacionales. Si bien comenzó su carrera bajo el amparo de Landowska y sus familiares más allegados, logrando así abrirse un hueco en el panorama musical de mitad del siglo XX y alcanzar grandes éxitos en Norteamérica, la ampliación de su círculo de amistades y contactos le brindaron la oportunidad de entrar en Europa en 1960. Fue en ese mismo año donde estableció su residencia en París, un enclave estratégico que le permitía relacionarse con grandes artistas al mismo tiempo que desplazarse a los eventos musicales que tenía programados.

Como se ha constatado, Puyana alternó su presencia en las salas de concierto entre América y Europa durante los años 60 y 80, obteniendo grandes éxitos y reconocimientos. Sin embargo, a partir de esta última década hasta el final de su carrera, se percibe un retorno a las instituciones musicales de Sudamérica, volviendo a su tierra como un artista consolidado que alcanzó el reconocimiento y aprobación de la crítica y del público.

⁶⁶⁰ [s.a.]. «Obituaries: Rafael Puyana». *The American Organist*. XLVII, 6 (2013), p. 51.

3.2. Del concierto a la grabación: Elaboración de material

La labor musicológica de Rafael Puyana es otra de sus facetas menos conocidas. El clavecinista mostró un insaciable anhelo por recuperar y dar a conocer las partituras que habían quedado en el olvido a través de su repertorio de concierto⁶⁶¹. Del mismo modo, tampoco se olvidó de investigar y divulgar en los programas de mano y las notas que acompañaban a la discografía, los aspectos más significativos de las obras y los instrumentos con los que interpretaba. Es por ello, que el siguiente epígrafe tiene el propósito de dilucidar, por un lado, las obras que fueron más interpretadas en sus programas de concierto y cómo Puyana fue exponiéndolas a lo largo de su carrera. Por otro lado, mostrar la fundamentación documental y la elaboración del material que posteriormente expuso en diferentes trabajos musicales.

3.2.1. El repertorio de concierto de Puyana

Entre las composiciones musicales que Puyana acostumbraba interpretar –como se ha podido constatar en los numerosos programas de concierto y diversos borradores– estaban presentes piezas del Renacimiento y Barroco con compositores como J. S. Bach, C. P. E. Bach, J. P. Rameau, L. Couperin, F. Couperin le Grand, Freixanet, J. Henri d'Anglebert, G. F. Haendel, D. Scarlatti, G. Picchi, G. Frescobaldi, M. Pérez de Albéniz, P. A. Soler y otros músicos como G. le Roux, L. de Rossi, G. Tartini, P. Locatelli, A. Pochon o M. Peerson entre muchos otros músicos. Una vez más, siguiendo los pasos de su maestra Landowska, Puyana pretendió recuperar muchas de las partituras que no se frecuentaban en las salas de concierto y las incluyó en un extenso listado musical, al mismo tiempo que incorporó las piezas para clave escritas en el siglo XX de la mano de M. de Falla, F. Poulenc y de otros compositores coetáneos que compusieron expresamente para él. Entre estas se encontraban:

- **Alemania:** *More Palatino* de J. P. SWEELINCK (1562-1621), *Passacaglia in Re menor* de J. K. F. FISCHER (c. 1600-c. 1738), Toccata con el canto del Cuclillo de B. PASQUINI (1637-1710), *Bourré alla Polacca* de G. P. TELEMANN (1681-1767), *Allegro, larghetto, Allegro* [transcripción de una original de A. Vivaldi], *Concierto de Brandenburgo N° 3 en Sol mayor*, *Concierto de Brandenburgo N° 4 en Sol mayor*, *Concierto al estilo italiano (BWV 971)*, *Concierto para clavecin en Re Mayor (BWV 972) a la traza de Vivaldi*, *Concierto para clave N° 4*, *Concierto en Re menor (BWV 987)*, *Concierto en Re menor después de Alessandro Marcello (1684-1750)*, *Concierto para clave y orquesta en Sol menor (BWV 1052)*, *Concierto en Sol mayor, después de un maestro desconocido*, *Concierto en Do menor para dos claves*, *Concierto en Do mayor para dos claves*, *Concierto para clave y cuerdas en Fa menor (BWV 1056)*, *Contrapuntus XIV del Art de la Fugue*, *Duo en La mayor*

⁶⁶¹ ORTIZ, Tito. «Anoche, en los Arrayanes. Memorable recital de Rafael Puyana» en *Ideal*, 27-06-1985, p. 14.

para clave a 4 manos, *Fantasia en Do menor, Integral de las Sonatas para Clave y Viola da Gamba, Partita N° 1 en Si bemol mayor (BWV 825), Partita N° 2 en Do menor (BWV 826), Partita N° 3 en La menor (BWV 827), Partita N° 4 en Re mayor (BWV 828), Partita N° 5 en Sol Mayor (BWV 829), Partita N° 6 en Mi menor (BWV 830), Toccata en Re mayor (BWV 912), Toccata en Mi menor (BWV 914)* y varias *Sonatas para violín y clave, Sonatas para flauta y clave* junto a varios *duetos de clave, Suite N° 3 (BWV 1068), Obertura a la manera francesa (BWV 831), Preludios y Fuga (S. 541, S. 908 y S. 998), Toccata en Fa sostenido menor (BWV910), Toccata en fa sostenido menor (BWV 910), Toccata en mi menor (BWV914), Sarabanda y Bourrée de la Sonata en La menor para flauta, trío Sonata en Do mayor para dos violines y clave de J. S. BACH (1685-1750), Concierto para clave en Re menor, Concierto en Re menor para clave y cuerdas, Concierto para clave y Orquesta (Wotquenne N° 23), Sonata en La menor (Wotquenne N° 49), Fantasia libre en Fa sostenido menor (Wotquenne N° 67), 12 variaciones sobre Les Folies d'Espagne de C. P. E. BACH (1714-1788), Concierto para dos claves de W. F. BACH (1710-1784), Sonata en Re mayor K. 311, variaciones sobre Ah, vous dirai-je Maman (köchel 265) de W. A. MOZART (1756-1791), Concierto para clave, Andante con Variaciones en Fa menor (Hoboken XVII/6), Sonata en Re mayor (Hoboken XVI/24), Sonata en Si menor (Hoboken XVI/32), Sonata en Mi bemol mayor (Hoboken XVI/52), Sonata N° 24 en Re Mayor, Sonata N° 38 en Fa mayor, Sonata N° 39 en Re mayor y Sonata N° 47 en Si menor de J. HAYDN (1732-1809).*

- **Inglaterra:** *Mightingale* de un compositor anónimo (s.f.), *King Harry VIII's Pavanne* del Rey ENRIQUE VIII (1491-1547), *My lady Carey's Dompe* de de un compositor anónimo (1500), *O ye happy dames* de un compositor anónimo, extraída del Mulliner Book (ca. 1563), *Piper's Gaillard, Variatio Ejusdem* de J. DOWLAND (1563-1626), *The old Spagnoletta* de G. FARNABY (ca. 1566-1640), *Wolsey's Wilde, Callino Casturame, La Volta* de W. BYRD (1543-1623), *Robin* de J. MUNDAY (1560-1630), *Pavana Dolorosa, Gaillarda Dolorosa* de P. PHILIPS (c. 1560-1628), *Country Dance, Praeludium, Les Buffons, The King's Hunt, la Cacería del Rey, Bull's Goodnight* de J. BULL (c. 1562-1628), *A sad paven for these distracted tymes* de T. TOMKINS (1572-1656), *The Fall of the Leafe y The Primerose* de M. PEERSON (c. 1580-1650), *Barafostus Dreame* de un compositor anónimo (s. XVI), *Variaciones sobre «La Romanesca»* de un compositor anónimo (s. XVI), *The Scottish Gigue* un compositor anónimo (s. XVI), *I smile to see how you devise* (versión para tecla de Thomas Mulliner 1563) un compositor anónimo (s. XVI), *The King's Morisco* de un compositor anónimo (s. XVII), *Concierto para clave y orquesta en Si bemol Op. 4 N° 6 y Sonata para flauta y clave en Sol mayor* de G. F. HANDEL (1685-1759).
- **Francia:** *Chinfonía* de un compositor anónimo (s. XVII), *Mattassins* de un compositor anónimo (s. XVII), *Branle Gay* de J. B. BESARD (1567-?), *Branle simple de Poictou* de J. B. Besard (1567-1625), *Almaygne* de R. JOHNSON (1569-1633), la *Branle de Montirandé* de A. FRANCISQUE (c. 1570-1605), *La Allemande, Le moutier, la Chacona y Rondó* de J. C. DE CHAMBONNIÈRES

(1602-1672), *Chaconne de Galatee (M. de Lully)* de J. H. D'ANGLEBERT (1628-1691), *Suite en Fa menor, Chacona y Rondó* de J. NICHOLAS GEOFFROY (1633-1694), *Cinco viejas danzas francesas para viola y clave : L'Ágreable, La provençale, La Musette, La Mateote, Le Basque, Variaciones de La folía, Tombeau pour Monsieur de Lully para viola da gamba y bajo continuo* de M. MARAIS (1656-1728), *Sarabande Grave en Rondeau* de G. LE ROUX (1660-1701), *Chaconne de Galatee, l'Allemande* de J. H. D'ANGLEBERT (1661-1735), *La belle autre fois L'infante, La chacona en Fa mayor, Tombeau de M. de Blancrocher, la Pavana, Pavana en fa sostenido menor* de L. Couperin (1626-1661), *Les fastes de la Grande et Ancienne Ménestrandise, La Pantomime, Muséte de Taverni, Muséte de Choisi y Huitième ordre, Onzième ordre, Treizième ordre, Quinzième ordre, Ving-cinquième ordre* de F. COUPERIN LE GRAND (1668-1733), *Suite en Re menor* de L. MARCHAND (1669-1732), *Tambourine para viola da gamba y bajo continuo* de L. DE CAIX D'HERVELOIS (1670-1759), *Passepied* de C. DIEUPART (1670-1740), *Suite en Do menor* de L. N. CLERAMBAULT (1676-1749), *Gavota con variaciones, l'Allemande-Gavotte, la Gavota con variaciones, Gavotte Doubles, Gavota en La menor de las nuevas piezas para clavecín, La Triomphante, Musette de Choisi para flauta y clave, Musette de Taverni para flauta y clave, Suite en La menor* de J. P. RAMEAU (1683-1764), *Sinfonía N° 3 «La litúrgica»* y el *Concert Champêtre* de F. POULENC (1899-1963).

- **Suiza :** *Passacaille* de A. Pocchon (1878-1959), *Harpsichord Concerto* de F. MARTIN (1890-1974).
- **Italia:** *La Pavana alla Veneziana* de J. A. DALZA (s. XV- 1608), *la Canzon Francese detta Petit Jacquet, las Intonations, Canzoni y Fantasía* de A. GABRIELI (c. 1510-1586), *las Diferencias sobre el canto llano El Caballero de Olmedo, las Diferencias sobre la Romanesca* de A. VALENTE (1520-1580), *las 12 Variaciones sobre el Aria de Ruggiero, el Aria detta Balletto, Cinco y Seis Gallardas, el Aria Detta La Frescobalda, la Canzona Quarta, la Canzona Quinta, la Corrente en Fa mayor, la Partie sopra l'aria di Ruggiero* de G. FRESCOBALDI (1583-1643), *la Passacaille* de L. DE ROSSI (1598-1653), *el Ballo ditto il Stefanin, el Ballo Alla Polacha, el Balli d'Arpichordo, el Ballo ditto il Picchi, la Pavana llamada La húngara, el Passemazzo Antico di sei parti Saltarello del ditto Passemazzo, Sonata N° 8 en Do menor, Todesca-Balletto, Pass' e mezzo antico di sei parti, Saltarello del ditoto passemazzo* de G. PICCHI (c. 1620), *Suite en Sol menor* de D. ZIPOLI (1668-1726), *Toccata en Sol mayor* de A. DELLA CIAIA (1671-1755), *Concierto en Re mayor, Sonata en Sol menor (extraída de Il Pastor Fido)* de A. VIVALDI (1678-1741), *numerosas Sonatas* de D. SCARLATTI (1685-1757) y el *Fandango* del Sr. Scarlatte, atribuido a D. SCARLATTI (1685-1757), *Sonata en Sol menor* de P. LOCATELLI (1695-1764), *Cantada humana para voz y continuo* de M. RINCÓN (barón D'Astorga) (1680-1757), *Sonata en Do menor* de G. B. PLATTI (ca. 1700), *Sonata en Sol mayor, Sonata en Sol menor* de D. CIMAROSA (1749-1801), *Andante en Re mayor, Sonata N° 1 en Do mayor,*

Sonata para flauta y clave de GIARDINI (1716-1796), *Andante en Re mayor* de G. TARTINI (1716-1770).

- **España:** *Danza del hacha* de un compositor anónimo (s. XVI), *Obra de Sexto tono* de L. PUXOL (s.f.), *Romance Mira Nero de Tarpeya*, de F. FERNÁNDEZ PALERO (s. XVI), las *Diferencias sobre el canto llano del caballero*, *Romance para quien crié yo cabellos* de A. DE CABEZÓN (1510-1566), las *Cuatro Recercadas sobre el canto llano «La Spagna»* (*Tratado de Glosas 1553*), las *Cinco Recercadas sobre tenores* de D. ORTIZ (1510-1570), *Canzoni, Fantasie y Correnti, Fantasía para bajo continuo, Gallarda a 2/B, Fantasía, Canzona e Coranto para 3 instrumentos* de SALMA Y SALAVERDE (1595-1638), *Corrente Italiana* de J. DE CABANILLES (1644-1712), el *Tiento de II tono*, el *Tiento del VII Tono* de F. CORREA DE ARAUXO (1575-1663), las *Obras extraídas del «Pensil Deleitoso» y del «Huerto Ameno de Varias Flores de Música»* recopiladas por Fray A. MARTÍN Y COLL (1660-1740), la *Chacona*, el *Villano* de Fray A. MARTÍN Y COLL (1660-1740), *Sonata para dos violines y continuo* de J. DE CASTRO (1670-1730), *Sonata XXVII en Do menor, Toccata para clave en Do menor* de V. RODRÍGUEZ MONLLOR (1690-1760), *Chacona* de un compositor anónimo (s. XVII), *Tiento a tres, Musique espagnole, Preámbulo-Giga-Allemanda* de F. ANDREU (s. XVII), *Sonata de Sexto Tono* de J. MORENO Y POLO (1711-1776), *Sonatina N° 2 en Re para viola y continuo* de J. DE HERRANDO (1720-1763), *Sonata en Sol mayor* de Fray J. DE LARRAÑAGA (1728-1806), *Concerto en Sol mayor para dos claves*, el *quinteto para clave y cuerdas*, varias sonatas –entre la que se destaca la *Sonata en Fa sostenido mayor R. 90–* junto al *Fandango* del P. A. SOLER (1729-1783), *Adagio en Fa sostenido menor, Sonata en Mi mayor, Sonata en Fa sostenido menor, Sonata en sol menor, Sonata N° 5 en Fa sostenido menor* de M. BLASCO DE NEBRA (1730-1784), *Sonata en La mayor y Sonata para clave* de FREIXANET (ca. 1730-1762), *Minué afandangado con seis variaciones* de F. MÁXIMO LÓPEZ (1742-1821), el *Concierto Airoso* de Fray F. EGUIGUREN (1743-?), *Sonata en Re mayor, Sonata Rondón en Fa mayor* de J. FERRER (1745-1815), *Sonata en Re mayor*, el *Allegro en Re mayor* de Fray M. DE SOSTOA (1749-?), *Sonata en do menor, Sonata N° 6 en fa menor, Sonata N° 16 en Fa menor* del Padre J. GALLÉS (1761-1836), *Sonata en Re mayor, Sonata para clave* de M. ALBÉNIZ (1760?-1831), *Menuete con variaciones del Ser. Ferreñac* de R. FERREÑAC (1763-1832), el *Retablo de Maese Pedro* y el *Concerto para clave y cinco instrumentos* de M. DE FALLA (1876-1946).
- **Portugal :** *Sonata-Allegro en Re mayor* de M. A. PORTUGAL (1762-1830).
- **Obras dedicadas (siglo XX):** Además de las siete obras que dedicaron al intérprete los compositores *Las Tres Cantigas del Rey*, la *Partita I* de J. ORBÓN (1925-1991), el *Harpsichord Concerto* de R. EVETT (1922-1975), la *Canción y Danza N° 11 for piano* de F. MOMPOU (1893-1987), el *Duo Concertante for guitar and harpsichord* de S. DODGSON (1924-2013), les *Études pour*

Agresseurs de A. LOUVIER (1945) y el *Concerto del Albayzín* de X. MONTSALVATGE (1912-2012).

La interpretación de estas piezas fue implementándose progresivamente en las temporadas de concierto de Puyana. Como se puede observar en la relación anterior, el repertorio más extenso lo constituían las obras de los compositores alemanes, seguidas de los italianos, españoles, franceses e ingleses. No obstante, entre las piezas musicales que más solía interpretar se encontraban la *Sonata en Fa sostenido mayor R. 90* del Padre A. Soler, la *Sonata en Do mayor (L. 429, K. 175)* de D. Scarlatti, las *Partitas* de J. S. Bach, las *Diferencias sobre el canto llano del caballero* de A. de Cabezón y *Les buffons* de J. Bull.

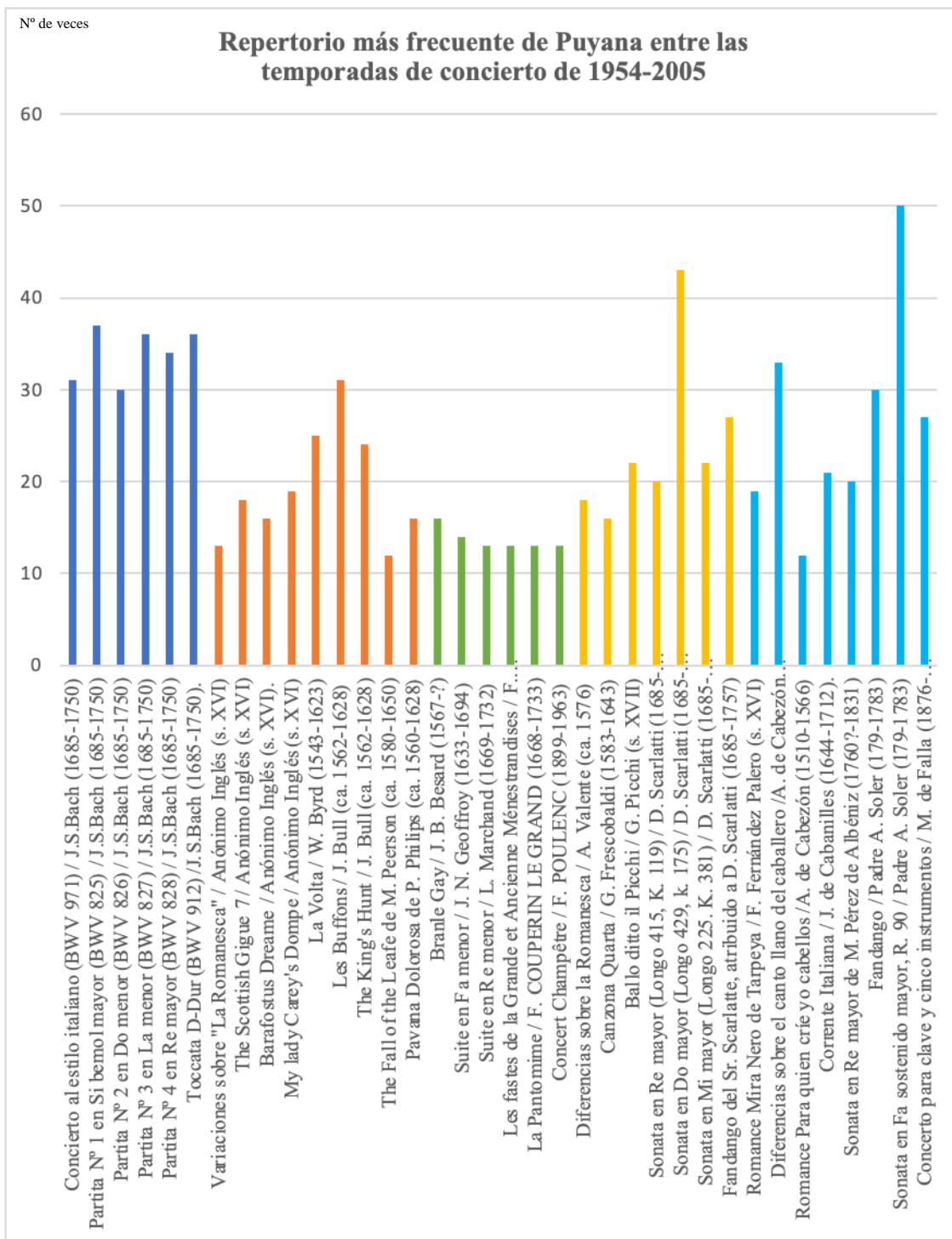


Tabla 16. Repertorio de Rafael Puyana. Tabla de elaboración propia a partir de los programas de mano.

- Música alemana
- Música inglesa
- Música francesa
- Música italiana
- Música española

Puyana fue construyendo este repertorio paulatinamente, como se ha comprobado en el epígrafe anterior. Por norma general, el programa de mano se configuraba con varias obras que el clavecinista tenía más trabajadas junto con la inclusión de una o dos piezas nuevas. La consolidación interpretativa se producía con la repetición de este listado musical –donde a veces había ligeras variaciones– en distintos escenarios durante la misma temporada de conciertos.

A partir de la relación de obras y su ejecución, se corrobora que el artista focalizó la interpretación de determinadas piezas durante un período concreto, siendo a finales de los cincuenta y la década de los sesenta *My lady Carey's Dompe de un compositor anónimo* (s. XVI), *La Volta de W. Byrd*, *Les buffons*, *The Hing's Hunt* y *La cacería del Rey de J. Bull*, la *Toccatà en Fa sostenido menor (BWV 910)* de J. S. Bach, la *Branle Gay* de J. B. Besard, la *Chaconne de Galatee (M. de Lully)* de J. H. D'Anglebert, la *Sarabande Grave en Rondeau* de G. le Roux y *La Pantomime* de F. Couperin le grand, el *Balli d'Arpicordo* y *Ballo Alla Polacha* de G. Picchi junto a la *Sonata en La mayor* de Freixanet.

En los años 60, se centró en la *Fantasia en Do menor de J. S. Bach*, la *Passacaglia en Re menor* de J. K. Fischer, la *Pavana Dolorosa* de P. Philips, las *12 Variaciones sobre el Aria de Ruggiero* y la *Partite sopra l'aria di Ruggiero* de G. Frescobaldi. Además, durante esta y la siguiente década, amplió el repertorio con algunas obras más de este último compositor, como el *Aria detta Balletto* y el *Aria Detta La Frescobalda*. De nuevo, y como punto de partida la década de los sesenta hasta los noventa aproximadamente, Puyana también se dirigió hacia el repertorio alemán, inglés y español con *Les Folies d'Espagne* de C. P. E. Bach, *Barafostus Dreame* (s. XVI) y *The Scottish Gigue* (s. XVII) de compositores anónimos ingleses, la *Sonata en Fa sostenido mayor R. 90* y el *Fandango* del Padre A. Soler. Esta última obra solía elegirla para realizar los *bises* en sus conciertos y demostrar así su técnica y habilidad en el clave.

En los años 70, el clavecinista enfatizó la ejecución de varias *Sonatas* y las *Partitas de J. S. Bach*, la *Fantasia en Fa sostenido menor* de C. P. E. Bach y el *Concerto para clave* de M. de Falla. Si bien es en esta década y en la siguiente cuando el artista recupera el repertorio francés –con la *Suite en Fa menor* de J. N. Geoffroy, la *Suite en Do menor* de L. N. Clerambault, *Les fastes de la Grande et Ancienne Ménestrandises* de F. Couperin y el *Tiento del VII Tono* de C. de Arauxo–, durante los años 70 y los 90 predominaba la reinterpretación de piezas de compositores alemanes, ingleses y españoles: La *Toccatà en Re mayor (BWV 912)* de J. S. Bach, las variaciones sobre *Ah, vous dirai-je Maman* (Köchel 265) de W. A. Mozart, las *Variaciones sobre «La Romanesca»* de un compositor anónimo inglés (s. XVI), *Wolsey's Wilde* de W. Byrd, la *Sonata en Fa sostenido menor* de M. Blasco de Nebra y el *Tiento a tres* de F. Andreu. Sin embargo, continúa a principios del siglo XX desarrollando el repertorio español con las *Diferencias sobre la Romanesca* de A. Valente, el Romance *Mira Nero*

de *Tarpeya* de F. Fernández Palero y las *Diferencias sobre el canto llano del caballero* de A. de Cabezón.

Es en los años 80 hasta el final de su carrera clavecinística cuando se produce una especialización en el repertorio italiano y español, sin olvidar las piezas de J. S. Bach. Las obras más reproducidas fueron la *Toccata en Mi menor (BWV 914)* de J. S. Bach, el *Fandango* del Sr. Scarlatte, atribuido y numerosas *Sonatas* de D. Scarlatti, el *Adagio en Fa sostenido menor* de M. Blasco de Nebra y varias sonatas del Padre A. Soler, entre las que se encuentran la *Sonata en Sol mayor R. 45*, la *Sonata Modo dórico R. 49*. Desde los años 80 hasta los 90 se desarrollaron el *Allegro en Re mayor* de Fray M. de Sostoa, la *Sonata en Sol mayor* de F. José de Larrañaga, la *Corrente Italiana* de J. de Cabanilles, el *Rondón en Fa mayor N° 109* del P. A. Soler y la *Sonata en Do menor* del Padre José Gallés.

En las décadas de los 90 y primeros años del 2000, se incluyeron la *Sonata XXVII en Do menor* de V. R. Monllor y las *Obras extraídas del «Pensil Deleitoso»* y *«Huerto Ameno de Varias Flores de Música» (1706-1708)* recopilados por Fray Antonio Martín y Coll.

Por último, tan solo quedaría establecer un paralelismo entre las temporadas de concierto de Wanda Landowska –centrado en los siglos XVI-XIX incluyendo asimismo las obras para clave de Falla y Poulenc– y su discípulo, que abarcó la de los siglos XVI al XVIII y las citadas obras para clave del siglo XX junto a las piezas que compositores coetáneos le dedicaron. Por un lado, se evidencian que Puyana tan solo tenía en común escasas obras pertenecientes a las escuelas alemana, francesa, inglesa e italiana, ya que el músico integró piezas nuevas en ellas. Por otro lado, se puede observar cómo la clavecinista incorporó una selección musical de compositores polacos y austriacos, mientras que su alumno la obvió y se centró en obras de músicos suizos, portugueses y españoles. A partir de los datos expuestos, se corrobora cómo, a medida que avanzaban las décadas, el repertorio italiano y español fue ganando cada vez más relevancia.

Al igual que Landowska, el clavecinista colombiano realizó los recitales en solitario, aunque también colaboró con artistas y orquestas de reconocido prestigio internacional. Igualmente existen varias semejanzas más apreciadas tanto en la divulgación previa de sus actuaciones en los medios de comunicación, generalmente la prensa, donde reflejaba el lugar y precio de adquisición de localidades –las cuales oscilaban entre \$2.50-\$21 o 10F-200F–, como en la manera en la que el músico preparaba cada una de sus apariciones escénicas. El atuendo constituía parte de la actuación. Así que cuidó su imagen mostrando la elegancia, la distinción y el refinamiento que le caracterizaban, exhibido en las numerosas fotografías y portadas en las que se comprueba una evolución estética. Téngase en cuenta que además del poder adquisitivo del que disponía, el músico se atavió en sintonía con los lugares emblemáticos en los que interpretaba y con las personalidades que asistían, entre los que se encontraban artistas, empresarios y nobles. Si bien en la etapa inicial se le veía lucir

un *smoking* clásico negro con camisa y pajarita blanca lisa o un *frac* negro con camisa blanca y corbata negra, con el tiempo, optó por un *smoking* de corte barroco con tejido jacquard y una camisa blanca con chorreras.

Siguiendo nuevamente el modelo de la clavecinista polaca, Puyana dividió en dos secciones los recitales, aunque por el momento tan solo se ha localizado uno tripartito celebrado en noviembre de 1970.

Tal vez la disparidad más evidente que se constate entre ambos se localice, por un lado, en la portada de los programas de mano donde el músico colombiano no incluyó la denominación de *históricos*. Es muy probable que no quisiera aludir el término por el planteamiento estético que estaba vigente o simplemente fuese por evitar polémicas. En la portada suele aparecer información relativa al lugar, la fecha, la institución junto al agente o agencia que lo organizó. En el interior se muestra el programa bipartito, con las obras e instrumento empleado junto a unas notas que generalmente redactaba él mismo y señalaban los aspectos más reseñables de cada pieza. De manera habitual, en esta fuente documental aparece una imagen del músico junto a la biografía y, en ocasiones, también se presenta el clave que utilizó.

Por otro lado, una diferencia más se demuestra en la utilización de los instrumentos. Mientras que Landowska siempre mantuvo presente en las salas de concierto tanto el piano como el pianoforte, el clavicordio y el clave Pleyel, Rafael Puyana solo usó este último en las décadas de los 50-70, a partir de esta época hasta el final de su carrera clavecinística empleó los claves históricos o las copias de los mismos.

Sin duda, su descubrimiento no hubiese sido posible sin la inestimable ayuda de la clavecinista polaca. De ahí su continua reiteración por seguir el mismo procedimiento que llevó a cabo su maestra, tanto contratando en períodos o proyectos concretos los servicios de varios agentes como ocupándose de la elaboración de las notas al programa que acompañó y distribuyó en sus actuaciones y trabajos discográficos, los cuales serán descritos en el siguiente epígrafe.

3.2.2. Puyana como divulgador: notas al programa, notas incluidas en los discos, conferencias y otras publicaciones

Los testimonios y evidencias documentales encontradas, demuestran que Rafael Puyana frecuentó distintas instituciones musicales con el fin de recopilar la información que necesitaba para informarse, redactar las notas que acompañaban los recitales, los discos y las diversas ponencias que realizó por distintos países. Uno de los centros que más visitó fue la Biblioteca Nacional de Francia (BNF), un lugar al que asistió puntualmente desde 1956 y de manera mas regular desde inicios de la década de los 60, momento en el que se instaló en París.

En la biblioteca personal del clavecinista se ha localizado un carnet de lector N° 91296, que evidencia su pase a la citada institución el 13 de febrero de 1956. En él no se precisa la documentación que consultó más allá de la generalidad de la materia música. También se conoce que durante esta visita se hospedó en el *Hôtel Plaza Athénée*, uno de los más lujosos de la capital francesa⁶⁶².

La BNF ha facilitado otro carnet de usuario del intérprete, datado en 1962 (Véase la figura 14). Con el propósito de conocer específicamente los documentos que Puyana consultó, se preguntó a un bibliotecario. Este respondió que el funcionamiento de la biblioteca a principios de los años 60 no disponía de recursos tecnológicos y todo se hacía manualmente, por lo que todo estaba custodiado en un archivo donde encontrar esta información entrañaba gran dificultad. No obstante, a este aspecto hay que añadirle la seguridad y amparo vigente sobre el tratamiento de las referencias personales por parte de la ley de protección de datos. Es por ello que, hasta el momento, se desconocen las búsquedas que el músico colombiano realizó:


⁶⁶² Carnet de Rafael Puyana. BNF. 13-02-1956. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 66. R. 2418. Hoja. A lire Attentivement et a remettre au Bureau.

1^{re} carte de DEUX JOURS, le _____
pour _____
no. 9 194 de la. Imp. et Mus. Puyana
2^e carte de DEUX JOURS, le 29 XII 63, Imp. et Mus. Puyana
pour n. 873 Imp. et Mus. Puyana 10 I. 65

10. I. Musique n. 91296 le 13 II. 1956
Observations *avec adhésion*
Carrière n. 34-51, Bogota (Colombie)
et 25 av. Montaigne, Paris

STIPA 4021

Dispositif de Photographie et d'obturation
Puyana
25 XII 63
20 VIII 65



PUYANA RAFAEL Antonio
(Nom, en capitales, et prénoms)
Date de naissance 14 OCT / 31 Nationalité Colombien
Pièces d'identité présentées Diplomatique Panepost N° D 8308
permanente 7 East 94 ST New York NY USA
Adresse de passage 61 Quai de la Tourneille
Paris Ve
Profession MUSICIEN (Claveciniste)
(Titres ou diplômes) Bachelor of Music (University of Hartford USA)
(Nature des Recherches) Musique Baroque
Date : 5 décembre / 62 Signature : R. Puyana

00 10 20 30 40 50 60 70 80 90

Figura 14. Carnet de Rafael Puyana. BNF. 25-12-1962. BNF. Proporcionada por Archives@bnf.fr

Por mencionar algunos datos significativos del mismo, merece subrayarse que, durante este período el intérprete colombiano alternó su residencia permanente y temporal entre Nueva York y París. Asimismo, el propio documento pone de manifiesto que el clavecinista visitó esta institución para investigar sobre *Música Barroca*, sin especificar el título de las consultas. Del mismo modo, resulta significativa su fecha de registro –el 5 de diciembre de 1962– y los días incluidos en él, correspondientes al 25 de diciembre de 1962 y 20 de agosto del año siguiente, puesto que aparecen en otro carnet del Fondo Puyana. A diferencia del anterior, este último presenta una estética distinta, no contempla demasiada información y es donde aparecen reflejados los dos días señalados en diciembre de 1962⁶⁶³.

⁶⁶³ Carnet de Rafael Puyana. 05-12-1962 y 25-12-1962. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 66 R. 2428.

Se ha de precisar que no toda la documentación del legado fue recopilada por el músico, ya que un cuantioso volumen de postales, catálogos, publicaciones, invitaciones, recortes de prensa con la crítica de los conciertos que el intérprete ofrecía, fotocopias y fotografías de obras de arte e instrumentos musicales, fueron aportados por amigos y conocidos que sabían de los intereses del clavecinista. Por citar algunos ejemplos, se hará referencia a la carta que Ann Turner le envía acerca de un retrato de una mujer tocando un virginal y un instrumento que había sido vendido hacía tiempo sobre el que Puyana estaba interesado⁶⁶⁴. Añadir también los artículos que le anexa Montserrat Torrent Serra sobre el órgano ibérico⁶⁶⁵, el documento publicado por Howard Schott en la revista *Early Music* con título *The Harpsichord Revival*⁶⁶⁶, las copias de la obra *Cappricho da Hendel per il Cembalo* (s. XVIII) de Handel que Willems C. de Jong le adjunta para que le de su opinión sobre unas cuestiones e hipótesis que plantea⁶⁶⁷ o la carta que Isabel de Falla destina al intérprete con diversa documentación entre la que se incluía el discurso que pronunció Ismael Fernández de la Cuesta en su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y un concierto de Coro gregoriano que no especifica⁶⁶⁸. Entre otros documentos que le remiten, se ha de resaltar la partitura *Recercada segunda sobre Dulce Memoire* de Diego Ortiz que Jordi Savall le mandó⁶⁶⁹.

Por su parte, el clavecinista también realizó algunos encargos para que le buscasen, fotocopiasen y enviaran la información que necesitaba sobre algún tema en concreto, como es el caso de unas imágenes de Bárbara de Braganza que solicita vía correo electrónico a Betina Santos⁶⁷⁰ u otros documentos que demandó a Ana Alberdi entre los que se encuentran algunos libros procedentes del Conservatorio de Madrid⁶⁷¹. De la misma manera, el intérprete requirió vía postal que Genoveva Gálvez le emitiese las *Folías* y otras obras transcritas por Martín y Coll⁶⁷², o que Isabel de Falla le remitiese el *Fandango* atribuido a D. Scarlatti y la obra *Herbania* de T. Marco⁶⁷³.

⁶⁶⁴ Carta. Ann Turner a Rafael Puyana. Cirencester-París. 13-09-1998. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja Nº 168. Sobre English Music Ann Turner.

⁶⁶⁵ Carta. Montserrat Torrent Serra a Rafael Puyana. Barcelona-[S.l.] 12-09-1986. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja Nº 143. R. 2789.

⁶⁶⁶ Carta. Howard Schott a Rafael Puyana. Oxford-[S.l.] 28-06-1974. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja Nº 58. Adj. R. 2291

⁶⁶⁷ Carta. Willems C. de Jong a Rafael Puyana. Gravenhage-París. 14-03-1975. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja s. n (III) R. 3604. Carta adjunta al libro [s.a.]. *Cappriccio da Hendel per il Cembalo*. [S.l.], [s.n.], [1975]. AMF. Fondo Puyana. C. s. n. III-3604.

⁶⁶⁸ Carta. Isabel de Falla a Rafael Puyana. Madrid-[S.l.]. 12-06-2000. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja Nº 125. ADJ. 1668.

⁶⁶⁹ ORTIZ, Diego. *Recercada segunda sobre Dulce Memoire*. [partitura]. [Basel]: [s.n.], [196?]. AMF. Fondo Puyana. C. 45-1245.

⁶⁷⁰ Email. Betina Santos a MH Garnier. [S.l.]-[S.l.]. 18-03-2012. Email original mecanografiado. AMF. Fondo Puyana. Caja Nº 90.

⁶⁷¹ Carta. Ana Alberdi a Rafael Puyana. Madrid-París. [s.f.]. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja Nº 14. Adj. R. 2280.

⁶⁷² Carta. Genoveva Gálvez a Rafael Puyana. Madrid-[S.l.] 17-06-2003. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja Nº 130. R. 2506.

⁶⁷³ Carta. Rafael Puyana a Isabel de Falla. Bogotá-[S.l.]. 13-01-1984. Carta, copia al carbón, mecanografiada copia al carbón. AMF. Fondo Puyana. Caja Nº 130. R. 2472.

Fue así como Rafael Puyana adquirió toda la documentación que hoy conforma su legado, la misma que le sirvió para formarse y sacar a la luz sus escritos. Con el propósito de descubrir el contenido y la manera en la que Puyana lo presentó, los siguientes epígrafes mencionarán los aspectos más destacados de cada uno de ellos.

3.2.2.1. Notas al programa

La biblioteca de Puyana no contempla los bocetos sobre los que el músico elaboró las notas al programa, sino que alberga numerosos borradores mecanografiados y/o manuscritos, de 2 a 6 páginas, que presentan distintas versiones con correcciones del mismo documento, demostrando así cómo las confeccionó y revisó hasta su versión definitiva. Aunque la documentación se ha encontrado en distintas carpetas repartidas por todo el fondo personal, una gran parte se encuentra localizada en la Caja N° 118a.

El análisis de este material manifiesta que era el propio intérprete quien generalmente las elaboraba, ya que aparecen firmadas con su nombre junto al lugar y fecha en la que las redactó. No obstante, se ha localizado algún que otro programa de mano donde compartía la redacción con otras personas⁶⁷⁴. Es el caso de la información que preparó para el recital del *Teatro de los Campos Elíseos* (París) el 16 de mayo de 1977, donde interpretó –con un instrumento que se desconoce– la *Partita N° 1 en Si bemol mayor (BWV 825)* y el *Concierto Italiano (BWV 971)* J. S. Bach, *Les Fastes de la Grande et Ancienne Ménestrandise* de F. Couperin junto a las *Sonatas K. 380 y K. 381* de D. Scarlatti. Según se puede constatar en él, el clavecinista realizó una breve descripción de las piezas que llevó a cabo, a excepción de la pieza del compositor francés que fue descrita por W. Mellers⁶⁷⁵.

Los textos están escritos en castellano, inglés y francés principalmente. En ellos se muestra el repertorio a interpretar con una breve explicación de cada pieza musical, además se menciona el instrumento y las singularidades que presenta. Puyana también se ocupó de destacar con símbolos (*) o (**) si las obras que incluía eran inéditas o atribuidas a algún músico y, en ocasiones, acompañaba el escrito con alguna fotografía, grabado o cuadro. Asimismo, incorporaba una presentación personal –que se suele observar de forma repetida o sintetizada en distintas publicaciones– con los fragmentos de elogio y referencias a su habilidad interpretativa que aparecían en las críticas de prensa. El músico tampoco se olvidó de reflejar los éxitos musicales alcanzados, los cuales iba actualizando en cada temporada.

⁶⁷⁴ Redacción de notas al programa de Rafael Puyana con Eduardo Rincón, Victor Neuman, Jorge de Persia y Josep Dolcet, entre otros.

⁶⁷⁵ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Theatre des Champs-Elysses (París, Francia). 16-05-1977. s.h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Naranja.

3.2.2.2. Las notas incluidas en los discos

En la actualidad el fondo cuenta con un total de 27 ejemplares discográficos, entre los que destacan las grabaciones clavecinísticas del período barroco y principios del clasicismo con músicos como Wanda Landowska, Gustav Leonhard, Fernando Valenti, Ralph Kirkpatrick, George Malcolm, Igor Kipnis, Genoveva Gálvez, Pablo Cano o Blandine Verlet. Del mismo modo, hay una sección dedicada al piano con intérpretes de música clásica y romántica como Alfred Brendel, Linu Lipatti y Arthur Balsam. Además de los registros sonoros para instrumentos de tecla, también existe un reducido número de reproducciones para guitarra, violín y obras vocales.

Respecto a la publicación de los trabajos discográficos de Rafael Puyana, se pueden enumerar un total de 157 presentados en vinilo, *cassette* y/o CD recopilados en distintas instituciones. El clavecinista se adecuó a las exigencias y evolución del mercado sonoro, aunque nunca abandonó el disco gramofónico, el cual se convirtió –al igual que el compacto– en el formato de grabación sonora más frecuente y el medio donde podía incluir información de las obras interpretadas. Entre estas últimas se encuentran algunas piezas que incluía en sus recitales, que le servían de preparación para la grabación sonora, entre los que se localizan los músicos alemanes como J. S. Bach, C. P. E. Bach, J. C. Bach, W. F. Bach, G. P. Telemann, J. C. F. Fischer, J. Haydn, W. A. Mozart, R. Straube; los ingleses M. Peerson, J. Bull, W. Byrd, G. Farnaby, T. Tomkins, P. Philips, S. Dodgson; los italianos D. Scarlatti, G. Frescobaldi, G. Picchi, A. Marcello, J. A. Dalza, A. Gabrieli, A. B. Della Ciai, A. Marcelo, A. Valente; los franceses F. Couperin, L. Couperin, J. C. de Chambonnières, J. P. Rameau, C. Dieupart, J. B. Besard, A. Francisque, G. B. Platti, M. Corrette, J. M. Leclair; los españoles Martín y Col, A. de Cabezón, M. de Sostoa, J. de Larrañaga, el Padre A. Soler, M. A. Pérez de Albéniz, J. Gallés, J. de Oxinaga, M. Blasco de Nebra, F. Fernández Palero, J. B. Cabanilles, J. Moreno y Polo, B. de Selma y Salaverde, F. Correa de Arauxo, M. de Falla, X. Montsalvatge, R. Ferreñac, F. Maximo Lopez; los portugueses J. de Sousa Carvalho, M. A. Portugal y los americanos J. Orbón (español-cubano) y M. M. Ponce (mexicano).

Su discografía se ha podido conocer a través de los registros sonoros localizados en el Fondo Puyana y en las bibliotecas nacionales (BNE), internacionales (BNF), internet y plataformas con acceso a música digital. El análisis efectuado refleja la intensa actividad y dinamismo que Puyana llevó a cabo a la hora de promulgar sus grabaciones y ediciones musicales a cargo de distintas productoras como *Philips*, *Mercury*, *Gramophon*, *Fonogram*, *Decca*, *Lumen*, *Círculo Musical*, *Ex Libris*, *Columbia*, *CBS*, *MCA*, *Sofrason*, *Arles: Harmonía Mundi*, *Polygram Ibérica*, *Dorian Recordings*, *Universal Music Spain*, *Radiotelevisión Española*, *Sanctus Recordings*, *BNF* e *Isis* las cuales tenían sede en Estados Unidos, Colombia, Países Bajos, Alemania, Suiza, Reino Unido, Francia, España, Italia o Japón.

La organización discográfica, la cual puede encontrarse en el Anexo II, se ha elaborado de manera cronológica. Sin embargo, este principio no se ha podido cumplir dentro de los títulos dispuestos en cada año, dado que se desconoce la fecha exacta de grabación y publicación. Asimismo, se han añadido distintas columnas entre la que se pueden visualizar la portada del disco junto al formato en el que se encuentran (V, C, CD), si disponen de notas al programa (X) y si éstas fueron redactadas por Puyana (P) o por varios autores, entre los que se encuentra el intérprete (X/P). Del mismo modo, se han insertado las publicaciones que integran una o varias obras del músico colombiano en otros trabajos discográficos con el fondo en azul (■). Igualmente, en el Anexo III se integra la versión extensa del catálogo discográfico.

En lo que respecta a las portadas, se han de resaltar las presentaciones seleccionadas, donde se proyectan estampas paisajísticas de estética barroca, cuadros o grabados de la época, retratos, la silueta del intérprete o la exposición de los músicos que participan en la grabación, ilustraciones del compositor que integra las obras del disco, fotografías de distintos clavicémbalos, creaciones pictóricas, así como la imagen de Puyana con el clave a interpretar, siendo esta última la estampa más frecuente. En algunas ocasiones se reutilizaron los mismos fondos discográficos, aunque cambiando el título y contenido.

Los primeros registros datados se sitúan en la segunda mitad de la década de los 50. En ellos se comprueba cómo el músico colombiano colaboró con otros artistas en la interpretación de una o varias obras. Entre estas grabaciones destaca la publicación del disco de Andrés Segovia *Musica para guitarra* (1956)⁶⁷⁶ –reeditado en 1958, 1960, 1963, 1974, [1978?] por *Decca, Brunswick, Grammophon* y *MCA Records*– donde se incluyó el *Preludio* de S. L. Weiss (1687-1750) arreglado por Manuel Ponce e interpretado por Puyana.

Con fecha desconocida aparece una grabación de *Noches en los Jardines de España, Concerto, Danza en Do menor* y *Danza Final del Tricornio* de Manuel de Falla (1876-1946), relanzado en 1976 y 1982 por la casa *Philips*, donde Puyana interpreta el clave en el *Concerto* del compositor junto a Thea King (clarinete), David Sanderman (flauta), Neil Black (oboe), Raymond Cohen (violin), Terence Weill (violonchelo) bajo la dirección de Charles Mackerras. Pero esta no es la única ocasión que el músico colombiano interpreta esta pieza, ya que aparece ejecutando con estos mismos intérpretes en otros discos publicados posteriormente: *El Amor brujo; La vida breve; El sombrero de tres picos; Noches en los jardines de España; Concerto para clave, flauta, oboe, clarinete, violín y violonchelo* y *Splendeurs classiques de l'Espagne*, ambos divulgados por *Philips* en 1992. También esta obra aparece en *Manuel de Falla, Julián Orbón* publicado por *Philips* (196?), *Brilliant* (1994 y 2004), *Dorian* (1995), realizada por Puyana junto a los Solistas de México. De este último disco, que incluye entre otras

⁶⁷⁶ Trabajo que se menciona en MANDERVILLE, Kevin. *Manuel Ponce and the Suite in A Minor: Its Historical Significance and an Examination of Existing Editions*. The Florida State University, College of Music, 2006. p. 18.

la grabación de *Himnus ad Galli Cantum* (1955) y las *Tres Cantigas del Rey* (1960), se debe mencionar que fue ejecutada por los artistas ya citados y la soprano Julianne Baird bajo la dirección de Eduardo Mata. Igualmente, se conoce que Puyana utilizó la copia del Hass construida por Robert Goble⁶⁷⁷.

Entre otros trabajos se debe remarcar la grabación *Haydn-Double concerto para clavecín et violín en Fa Major* realizada por el músico colombiano junto al violinista Michel Chauveton en fecha desconocida. Del mismo contenido musical se ha encontrado una edición de *Lumen* en 1961 y una reedición de la *BNF* en 2013.

También merece ser recordado *Música para clave* (s.f., 1964), un disco dedicado íntegramente a las obras de Antonio Soler (1729-1783) que fue divulgado por *Mercury* con distintas portadas en ese mismo año. Además, otro de los trabajos que incluyen las obras del compositor español citado aparece en *Seis Sonatas, Fandango y Concierto para dos claves* (s.f.) donde Puyana interpreta con la clavecinista Genoveva Gálvez. Estas mismas piezas son lanzadas de nuevo al mercado en 1967, 1968⁶⁷⁸, 1971, 1992 y 1995 por *Mercury* y *Philips* respectivamente. Según informa Frank Dawes para *The Musical Times*, uno de los instrumentos que el artista empleó en esta grabación fue el clave Pleyel⁶⁷⁹. Sin embargo, *La Vanguardia Española* en la edición sonora de 1967 cita que el músico colombiano también usó un instrumento de doble teclado, una copia fabricada a partir de un instrumento original del siglo XVIII. El autor de este último artículo aprovechó su intervención para recomendar al lector por qué debían escuchar y adquirir este disco. Según su punto de vista, este hecho se debía a que su escucha atenta acercaba a la música del Padre Soler con una selección de piezas muy cuidada⁶⁸⁰. Otro periodista para el mismo medio, además de aludir los aspectos anteriores, destacó el *Concierto en Sol mayor* para dos claves, porque lo interpretaba junto a Gálvez:

He aquí un disco importante. No sólo porque nos pone en contacto con la música del Padre Soler, popularizada hoy hasta extremos que posiblemente no llegara a alcanzar en época del compositor de Olot, sino porque además de la belleza de las partituras tan influenciadas por la figura de Domenico Scarlatti, el disco permite escucharlas en una grabación de calidad y, lo que es todavía más interesante musicalmente: podemos hacerlo servidas por dos eminentes clavecinistas cuya fama y prestigio son bien notorios internacionalmente. Rafael Puyana, conocedor profundo de toda la literatura clavecinística, maestro indiscutible de la interpretación de la música barroca e instrumentista de solvencia incuestionable, nos ofrece unas maravillosas versiones de páginas bien escogidas en el catálogo del padre Soler, entre ellas el luminoso y amable «Concierto en sol mayor», para dos clavecines, en cuya interpretación colabora espléndidamente Genoveva Gálvez, artista de bien probada sensibilidad y técnica segura. El clavecín utilizado por Rafael Puyana es un instrumento moderno, construido según instrucciones suyas y que tiende a reproducir con la máxima fidelidad posible las características de los clavecines alemanes del siglo XVIII, con adición de un cierto número de mejoras. Se trata

⁶⁷⁷ MAAG SANTOS, Betina; CLARK Jane y PALMER Larry. «Harpichord News». *The diapason*, 01-05-2013, <https://bit.ly/3bi4ew5> [consulta 20-03-2020].

⁶⁷⁸ Crítica discográfica [s.a.]. «Padre Soler: Six sonates - Fandango - Concerto pour deux clavecins (par Rafaël Puyana)». *La revue administrative*, XXI, 121 (1968), p. 132.

⁶⁷⁹ DAWES, Frank. «Soler. Music for harpsichord. Rafael Puyana and Genoveva Gálvez». *The Musical Times*, CIX, 1504 (1968), p. 549.

⁶⁸⁰ [s.a.]. «Sección de obras para clavecín (Soler) Rafael Puyana (Philips 838433)» en *La Vanguardia Española*, 03-08-1969, p. 45.

de un complejo de doble teclado, con registros de laúd y arpa, dos juegos de ocho pedales, uno de cuatro y otro de dieciséis, con el que Puyana obtiene sonoridades de belleza extraordinaria. La grabación estereofónica es una de las más perfectas realizaciones de la técnica, moderna; realmente fuera de serie⁶⁸¹.

No obstante, este no fue el único trabajo de cooperación conjunta con la intérprete alicantina, porque como se demuestra en *Música para dos claves* –publicado en 1963 por *Mercury* y reeditado en 1964 por *Philips*– nuevamente ejecutan los dos conciertos de J. S. Bach (1685-1750) y W. F. Bach (1710-1784) junto a dos duetos de J. C. Bach (1735-1782). Del mismo modo, otra de sus colaboraciones queda patente en *Puyana plays Bach* (1998) donde ambos músicos desarrollan el *Dueto en La mayor para dos intérpretes en un clave Op. 18 N° 5* de J. C. Bach (1735-1782) y el *Concierto a dos clavicémbalos* de W. F. Bach (1710-1784). Entre las críticas discográficas localizadas, merece citar la realizada por Howard Klein para el *New York Times* en 1963, en la que se destaca la interpretación conjunta efectuada «con solidez y humor» y «mucho vigor»⁶⁸². Por otra parte, también se ha de anotar la apreciación de Haskins para *American Record Guide* en 1999, donde el periodista expresa que a pesar de no estar de acuerdo con la elección de todos los registros que utiliza, le gusta cómo Puyana se entrega en este trabajo y la manera «anticuada y romántica» en la que lo hace, apreciando y valorando positivamente el resultado final que ofrece junto a Gálvez⁶⁸³.

Entre los trabajos colaborativos con otros músicos, se han de anotar *Las 8 sonatas para flauta de J. S. Bach* que aparece publicada por *Ex Libris* en (s.f.), *Philips* en 1967⁶⁸⁴ –recibiendo ese mismo año un premio por este trabajo⁶⁸⁵– y *Mercury* en 1968 y nuevamente por *Philips* en 1990, desarrollado por Puyana al clave junto al flautista Maxence Larrieu y al violagambista Wieland Kuikjen. Entre los medios de comunicación anunciaron este trabajo discográfico se encuentra *La Vanguardia*⁶⁸⁶. Asimismo, se ha localizado otra interpretación de estas y otras sonatas por los mismos músicos en *Bach. Les sonates pour flûte, Les sonates pour viole de gambe* (1993) y en *L'art de Maxence Larrieu* (2016).

A principios de la década de los 70, Puyana difundió algunas obras de François Couperin Le Grand (1668-1733), concretamente las *Pièces de clavecin: Ordres N° VIII, XI, XIII, XV* (1971), por el cual obtuvo el premio *Deutsche Schallplattenpreis* un año

⁶⁸¹ L. «Sugerencias para el incremento de una discoteca» en *La Vanguardia Española*, 24-05-1969, p. 57.

⁶⁸² KLEIN, Howard. «Disks: harpsichordist: rare items stylish dialogue» en *The New York Times*, 03-11-1963, p. 19.

⁶⁸³ HASKINS. «Puyana plays Bach». *American Record Guide*. LXII, 3 (1999), p. 62.

⁶⁸⁴ Las sonatas grabadas aparecen reeditadas en *L'art de Maxence Larrieu* (2016).

⁶⁸⁵ Véase el Programa de mano. Rafael Puyana (clavecin), Bogotá, Colombia, 04-12-1968. s.h. en Biblioteca Luis Ángel Arango, <http://bit.ly/3tg5VUu> [consulta 10-01-2014].

⁶⁸⁶ CASANOVAS. «Sonatas completas para flauta J. S. Bach» en *La Vanguardia Española*, 22-09-1973, p. 54.

más tarde⁶⁸⁷. En esta ocasión, el artista contó con la colaboración de Christopher Hogwood. Las discográficas *Fonogram* y *Philips* lo relanzaron en 1971⁶⁸⁸, 1972 y 1979.

Del mismo modo, merece mencionar otro disco donde ambos músicos participaron y en el que se incluyen obras dedicadas al compositor francés: *Piezas de clavecín* editado en 1978 por *Philips* y divulgado de nuevo por la misma discográfica en 1986. En 1973, Howard Schott realizó una crítica discográfica de este último registro sonoro en *The Musical Times* afirmando que era muy complicado superar esta grabación «en términos de elección de obras, calidad de rendimiento o sonido del clave». En su escucha repetida, Schott percibió un tipo de virtuosismo superior que equiparó a la brujería, por el sentido rítmico, la interpretación que Puyana realizó con el rubato, las notas *inegales*, los adornos y otros recursos que empleó en el clave Ruckers-Taskin, un instrumento que pertenecía a la colección de la Condesa de Chambure⁶⁸⁹.

Fue también a principios de esta década cuando Puyana al clave, colaboró con Jordi Savall con la viola da gamba y John William a la guitarra en la interpretación de *Música para guitarra y clave* (1971) bajo el sello de *Columbia*. El mismo contenido fue reeditado por esta última discográfica y *CBS* en los dos años siguientes.

En la segunda mitad de los años 70 se difundieron el *Concerto brandebourgeois N° 5 (BWV 1050)* y el *Triple concerto en la mineur (BWV 1044)* por *Decca* en 1975 y los *Conciertos N° 27 KV. 595 y N° 18 KV. 456* de W. A. Mozart (1756-1791) 1976 por *CGD* en 1978 y *Columbia* en 1979 con la



Figura 15. Contraportada del disco *Música para guitarra y clavecín*. CBS (1973).

participación del flautista Maxence Larrieu, el violinista Jean-Pierre Wallez, el clavecinista Rafael Puyana y el Conjunto instrumental de Francia. Cabe destacar que, en

⁶⁸⁷ [s.a.]. «El mundo despidió al clavecinista colombiano Rafael Puyana» en *Marca Colombia*, 04-03-2013, <https://bit.ly/2Iyz328> [consulta 22-09-2013]. Programa de mano. Rafael Puyana (clave). St. John's Smith Square (Londres). 22-03-1973. 20h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.

⁶⁸⁸ GREENFIELD, Edward. «Mass invasion» en *The Guardian*, 17-07-1973, p. 12.

⁶⁸⁹ SCHOOT, Howard. «François Couperin Ordres Nos. 8, 11, 13 and 15 Rafael Puyana». *The Musical Times*, CXIV, 1565 (1973), p. 908. «It would be difficult to surpass this exemplary recording in terms of choice of works, quality of performance or harpsichord sound. [...] Some of his admirers may find Puyana somewhat restrained by this Apollonian music which affords little opportunity for obvious technical display. But on repeated hearing one becomes aware of a higher kind of virtuosity which amounts almost to sorcery. [...]».

la discografía de 1978, se especifica el piano y pianoforte como el instrumento utilizado por el intérprete para la realización de estas obras. Entre las colaboraciones conjuntas entre el clavecinista colombiano y el flautista Maxence Larrieu, se encuentra *De Klassiekent* (1967?), donde se incluye la *Sonata en Mi mayor (BWV 1031)* de J. S. Bach (1685-1750).

Si bien en líneas anteriores se ha expuesto las contribuciones discográficas del músico colombiano con otros artistas, a continuación, se presentarán las grabaciones que Puyana hizo en solitario. Bajo el título *La edad dorada de la música clavecinística, The Golden Age of the Harpsichord y L'âge d'or de la Musique du Clavecin*, fue publicada en 1962 por *Mercury* y *Philips*. Para esta ocasión, el artista seleccionó varias obras, comprendidas entre los siglos XVI-XVII, que no fueron incluidas⁶⁹⁰ en las reediciones posteriores efectuadas por estas mismas compañías discográficas en 1963, 1978 1995, 2008, 2015 y *MVE* e *ISIS* en 2016.

Prosiguiendo estos trabajos individuales, se deben mencionar la grabación de las obras de *Frescobaldi-Picchi* divulgado por *Mercury* y *Philips* en 1963 y relanzado al año siguiente por *Mercury* y *Círculo Musical*. El mismo contenido, pero con distinto título y portada, se ha localizado en los años 1968 y 1978 respectivamente, bajo el sello de *Philips* y con el título *Danzas para clavecín*.

Otro registro sonoro que merece distinguirse son las *Obras maestras barrocas para clave (Mercury s.f.)*, puesto que el mismo repertorio musical está presente en *La Pantomime y otras obras maestras barrocas para el clavecín* difundido por *Philips* en 1964. De la misma manera, este se manifiesta tanto en *Cembalo Barock: Rafael Puyana (s.f. y 1966)* editado por *Mercury* y *Philips*, como en *Baroque masterpieces for the harpsichord* publicado por *Mercury* en 1965 y 1966. Fue en este último año cuando recibió el galardón del *Grand Prix du disque* por *l'Academie Charles Cros*.

En cuanto a *Baroque masterpieces for the harpsichord*, aunque incorporando pequeñas variaciones en la selección de obras, aparece otra versión de *Mercury* en 1999 y una reedición en 2017. Entre las críticas discográficas halladas, se encuentra la de la edición de 1965 realizada por Howard Klein para el *New York Times*. El crítico valora positivamente el trabajo presentado por Puyana que, a su juicio, se desarrolla sobre unos «tempos sólidos y deliberados»⁶⁹¹. Por su parte, Rob Haskins para *American Record Guide* ensalzó la emoción e imaginación que el clavecinista emplea en cuanto a su «vigor rítmico y la profundidad musical tradicional en su forma de tocar». No obstante,

⁶⁹⁰ No aparece en la edición de 1963: A. Marcello; 1995: D. Scarlatti; 2008: M. A. Pérez de Albéniz, J. C. de Chambonnières, J. P. Rameau, C. Diupart, F. Couperin, Anónimo (s. XVI); 2015: D. Scarlatti, M. Pérez de Albéniz, J. C. de Chambonnières; 2016: D. Scarlatti, D. Scarlatti, M. Pérez de Albéniz, J. C. de Chambonnières, J. P. Rameau, C. Diupart, F. Couperin.

⁶⁹¹ KLEIN, Howard. «Young harpsichordist Carry On: The young carry on» en *The New York Times*, 04-04-1965, p. 15.

también señaló los cortes abruptos que tiene cada pista producidos antes de que Puyana levantase los dedos de las teclas⁶⁹².

En el repertorio gramofónico de Puyana también incluyó la *Música italiana para clavecin*, un trabajo que fue editado por *Philips* en 1969 y vuelto a publicar en 1971 por la misma compañía.

Entre los compositores que Puyana solía recurrir con más frecuencia en sus programas de concierto y discografía, se encontraban D. Scarlatti y el Padre A. Soler. El artista difundió las *Sonatas para clavicémbalo de Domenico Scarlatti y Padre Soler* divulgadas en 1983 por *Fonogram* y *Philips*. Fue también durante esta misma década y la siguiente, cuando el clavecinista se centró en el estudio de algunas obras musicales del compositor italiano, publicando así las *30 Sonatas* en 1988 y *Las sonatas más bellas* en 1994, ambas bajo el sello de *Harmonia Mundi*.

De las últimas publicaciones en vida del intérprete merecen ser recordadas las ediciones de sus tres últimos trabajos en *Sanctus Recordings*. Posiblemente, Rafael Puyana accediese a publicar estos registros con el sello discográfico citado por la amistad que tenía con la productora Betina Maag Santos⁶⁹³.

En primer lugar, destaca el doble volumen publicado en 2008 que llevaba por título *The musical sun of Southern Europe (I) y (II)*. Mientras que el primero de ellos, que fue también reeditado en 2014, reunía una compilación de obras de F. Fernández Palero, un compositor anónimo del s. XVII, A. de Cabezón, A. Valente, G. Frescobaldi, L. Puxol, J. Bautista Cabanilles, J. Moreno y Polo, D. Scarlatti, S. Tomás, J. Ferrer, en el segundo se incluían piezas de J. de Sousa Carvalho, R. Ferreñac, F. Maximo López, M. Antonio Portugal y el P. Antonio Soler⁶⁹⁴.

En segundo lugar, sobresale *Magica Sympathiae. Tudor and Jacobean masterpieces for keyboard* grabada en Francia en el año 2000 y publicada en 2009, donde Puyana tocó un clave italiano del siglo XVI construido por Domenico da Pesaro y una copia de Willard Martin construido en 1998 tomando como modelo un virginal muselar flamenco fabricado por Jean Couchet en 1650⁶⁹⁵.

En tercer lugar, se ha de poner en valor las *Six partitas from the Clavier-Übung I* de J. S. Bach (1685-1750) que fueron grabadas en el apartamento parisino del intérprete alrededor de 1985⁶⁹⁶ con el clave de tres teclados original construido por

⁶⁹² HASKINS, Rob. «Baroque Masterpieces». *American Record Guide*. CXII, 5 (1999), p. 280.

⁶⁹³ Véase la correspondencia entre ambos en AMF. Fondo Puyana. Caja Nº 90.

⁶⁹⁴ Tal y como se puede comprobar en el disco y en KANTZ. «Rafael Puyana II. CARVALHO: Toccata in G minor; LOPEZ: Minuet fandango; ANGLES: Arioso in D-minor. Sanctus 13-54 minutes». *American Record Guide*, LXXII, 1, 2009, p. 201.

⁶⁹⁵ MAAG SANTOS, B; CLARK J. y PALMER L. «Harpichord News...», <http://bit.ly/39wMWNw> [consulta 20-03-2020].

⁶⁹⁶ HASKINS, Rob. «Bach: Partitas, all. Sanctus 27 [3CD] 157 minutes». *American Record Guide*. Septiembre-octubre 2014, p. 51.

Hieronymus Albrecht Hass y divulgadas en 2014⁶⁹⁷. Un trabajo que Raymond Tuttle recomendó a los lectores de la revista *Fanfare* tanto por la interpretación de Puyana como por la presentación descriptiva de la música, del instrumento y su decoración⁶⁹⁸.

Tampoco se han de olvidar la inclusión de una o varias obras del clavecinista en otros trabajos discográficos como su interpretación del *Fandango en Re menor* del Padre A. Soler, que se integra en *Giacomo Casanova y la música de su tiempo*, difundido en 1999 por *Universal Music Spain* y *Bajo el signo de la reforma* divulgado en 2001 por *Editorial Planeta*.

Además de los álbumes ya mencionados donde Puyana presenta las piezas de compositores franceses e italianos, se ha podido constatar que en innumerables ocasiones también incorporó a J. S. Bach. Es por ello que, de forma puntual, el clavecinista participó en otros trabajos discográficos dedicados a este último músico alemán, como es el caso de *Bach* (s.f.), donde el músico colombiano participa interpretando el *Concierto N° 15 en Sol menor* en el álbum difundido por *Philips*; *The Bach Album* editado por *Decca* en 2003 en el que ejecuta la *Overtura en Si menor (BWV 831)* y *This is Bach* publicado en 2012 donde Puyana participa junto al flautista Maxence Larrieu en el segundo movimiento de la *Sonata en Mi sostenido mayor para flauta y clave (BWV 1031)*. Esta misma pieza, realizada por los mismos intérpretes, junto a la *Sonata N° 1 en Sol (BWV 1027)* para viola da gamba y clave, fue desarrollada por el clavecinista y Marçal Cervera al violonchelo en *Bach: The romantic side*, un disco que salió al mercado en 2015. Por último, referenciar también la publicación en 2016 de *L'art de Maxence Larrieu* donde se reeditan tanto las sonatas de J. S. Bach que el clavecinista colombiano había grabado con Maxence Larrieu y Wieland Kuijken en 1967 como el *Concierto de Brandenburgo N° 5 en Re mayor (BWV 1050)* realizado por el flautista y clavecinista ya mencionados, Franky Dariel al chelo, Jean Pierre Wallez al violín y el Conjunto Instrumental de Francia.

En suma, se debe señalar la regularidad con la que estas grabaciones salían al mercado, demostrando así la intensa actividad que desarrollaba el intérprete al mismo tiempo que ofrecía recitales por todo el mundo, impartía clases y dictaba conferencias. Es reseñable enfatizar también el repertorio e instrumentos que el músico seleccionó en cada temporada –entre los que empleó varios tipos de claves (originales y copias), piano y el pianoforte–, comprobando así el paralelismo existente entre las programaciones de concierto y las grabaciones sonoras.

La documentación consultada en los catálogos discográficos y la información que el propio intérprete facilitaba en los programas de mano, corrobora que este no solo interpretó en solitario, sino también lo hizo junto a agrupaciones instrumentales y músicos tan reconocidos internacionalmente como Andrés Segovia, Maxence Larrieu,

⁶⁹⁷ MAAG SANTOS, B; CLARK J. y PALMER L. «Harpichord News...», <http://bit.ly/39wMWNw> [consulta 20-03-2020].

⁶⁹⁸ TUTTLE, Raymond. «BACH 6 PARTITAS, BWV 825-830». *Fanfare*, septiembre-octubre, 2014, p. 103.

Marcal Cervera, Genoveva Gálvez, John William, Michel Chauveton o Jordi Savall y su música se integró otros en trabajos discográficos dedicados a un solo compositor.

Cuestión aparte son las imágenes que el músico seleccionó como portadas de sus registros sonoros, donde abundan tanto los paisajes, cuadros o grabados de estética barroca como las imágenes de Puyana, de instrumentos o una combinación de ambos.

La crítica y los grandes sellos discográficos avalaron su trabajo, recibiendo premios tan distinguidos como el de *L'Academy Charles Cros* y el *Deutsche Schallplattenpreis*. Generalmente este fue divulgado principalmente en vinilo, un formato con solera que le permitía, al igual que el CD, incorporar los comentarios más relevantes del repertorio e instrumento/s empleados. Como se puede contabilizar se han recopilado un total de 157 registros, de los cuales en 56 se explicita que Puyana redactó las notas que acompañan al disco y en otros 3, expone esta información con otras personas. En la biblioteca personal del clavecinista no se contemplan las referencias de todos y cada uno de los discos enumerados, así que en el siguiente apartado únicamente se mencionarán los documentos hallados en el legado elaborados por el maestro para incluirlos en los catálogos de discos.

Las notas de los discos en el legado de Rafael Puyana

La localización de varios textos en la biblioteca del clavecinista, que presentan información sobre los trabajos discográficos y varias correcciones, demuestra la evolución que esta documentación sufrió antes de alcanzar la versión definitiva y su exposición posterior en la contraportada del disco de vinilo o las notas al CD. Es ahí donde el intérprete colombiano ofreció una descripción de cada pieza y las características del instrumento que empleó además de añadir alguna que otra imagen.

Hasta la fecha tan solo se han descubierto 6 registros de toda su producción sonora. Su estudio junto con la correspondencia y el material generado ha servido como telón de fondo para conocer cómo se fue desarrollando todo el proceso de grabación.

En primer lugar, se señala el disco *Doble concierto para clave y violín de Haydn*, del que hay una publicación sin fecha y otra que salió a la luz en 1961. En esta grabación Rafael Puyana interpretó el clave y Michel Chauveton el violín junto a la Orquesta de Cámara Francesa. El clavecinista conservó el acuerdo con las 7 cláusulas que estipuló con *Lumen* que fueron firmadas por el administrador el 30 de junio de 1960. En ellas la compañía solicitaba que Puyana se comprometiese a (1) realizar la obra de Haydn que da título al disco y (2) estar libre de compromisos profesionales para poder llevarlo a cabo. Al mismo tiempo, esta le requería la autorización para utilizar su nombre e imagen, así como para publicitar el trabajo efectuado bajo el sello de la sociedad (6). Igualmente, la entidad estipuló ser propietaria de las actuaciones y los derechos, los cuales no podrían cederse a una tercera persona u otra empresa sin tener su consentimiento (7).

Por el contrario, *Lumen* se responsabilizaba en pagarle todos los gastos artísticos y técnicos (3), incluidos una regalía equivalente al 3% del total que excluía los impuestos de facturación de la compañía para Francia y Unión Francesa (3a). Además, esta agregaba otra prima –equivalente al 3% del precio de venta al por mayor en el extranjero– que integraban los discos exportados o prensados en el país de venta. Estas recompensas monetarias, según consta en el contrato, se cerrarían entre el 30 de junio y el 31 de diciembre de cada año y serían abonadas en ese mismo período. Las mismas se establecieron de acuerdo a las declaraciones utilizadas para liquidar los derechos de reproducción de música mecánica con respecto al número de volumen vendidos. No obstante, *Lumen* deduciría de los ingresos un 15% que destinaría a roturas, remplazos, servicios gratuitos, colecciones y publicidad (3b). Del mismo modo, la compañía sería la que se encargaría de administrar las grabaciones, las cuestiones relacionadas con su publicación, la venta y distribución, la inclusión en algún catálogo discográfico, la elección de composiciones, la fijación de la fecha y el lugar –teniendo en cuenta siempre la disponibilidad del intérprete– y la calidad de las mismas (4 y 5)⁶⁹⁹.

En segundo lugar, se conserva la documentación del disco *Virtuoso Sonatas and Fandangos del siglo XVIII español* en la *Carpeta Decca* ubicada en la Caja N° 118. Este fue grabado por Rafael Puyana en París en noviembre de 1985⁷⁰⁰ y no se publicó por la discográfica londinense *Decca Record Company* hasta 1990. El mismo contiene obras del P. Antonio Soler, M. de Sostoa, J. de Larrañaga, J. Gallés, J. de Oxinaga, M. Blasco de Nebra, D. Scarlatti y M. Pérez de Albéniz interpretadas sobre el clave original de tres teclados realizado por H. A. Hass en Hamburgo en 1740, que perteneció a la colección del clavecinista –cuya imagen es la portada del disco–, el clave español (c. 1720) de fabricante anónimo y propiedad de Rafael Puyana, el clave de dos teclados realizado por David Rubio (1973) según la copia de Pascal Taskin (1769) y el clave de dos teclados fabricado por Willard Martin (1982) tomando como modelo el construido por François y Nicolas Blancet (s. XVIII)⁷⁰¹.

El contrato establecido entre la compañía y el intérprete se realizó por medio del agente londinense Basil Douglas. A finales de agosto de 1985 ya había algunas noticias sobre las cláusulas que este contendría, entre ellas un anticipo de £2000 de prima que constituía el 8% del 90% total sobre el precio al por mayor que aún no estaba fijado. Otra cantidad que tampoco estaba determinada eran los pagos residuales. Es por ello que el Sr. Douglas requirió que tanto él como el artista revisen detenidamente la letra

⁶⁹⁹ Contrato entre Disques Lumen y Rafael Puyana. París. 30-06-1960. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. *Carpeta Colbert*. Pillados. Reproducida con la amable autorización del AMF.

⁷⁰⁰ Según se indica en los créditos del disco y en Carta. Andrew Huth a Rafael Puyana. Londres-París. 27-05-1986. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118. *Carpeta Decca*.

⁷⁰¹ *Fandango: virtuoso sonatas and fandangos from eighteenth century spain* [Grabación sonora] / Fray Antonio Soler (1729-1783), Manuel de Sostoa (1749-1...?), José de Larrañaga (17??-1806), José Gallés (1761-1836), Joaquín de Oxinaga (1719-1789), Manuel Blasco de Nebra (1750-1784), Domenico Scarlatti (1685-1757), Mateo Antonio Pérez de Albéniz (1755?-1831). RAFAEL PUYANA, clavecin. London: *Decca record Company* (P), 1990.

pequeña del documento para poder discutir todos los términos⁷⁰². Lamentablemente no se tienen más datos sobre el contrato definitivo y cómo prosiguió este proceso de negociación.

Entre los numerosos documentos conservados en la *Carpeta Decca*⁷⁰³, de forma entremezclada se localizan facturas, varias cartas, borradores de notas al disco y posibles piezas a interpretar. De ellas merecen mencionar estas últimas porque evidencian las distintas versiones y transformaciones del programa que Puyana ideó –de forma manuscrita o mecanografiada con sus anotaciones– sobre las obras que iba a interpretar, en qué orden y con qué los instrumentos. Muestra de ello se puede comprobar en uno de los bocetos que difiere de lo que finalmente se publicó:

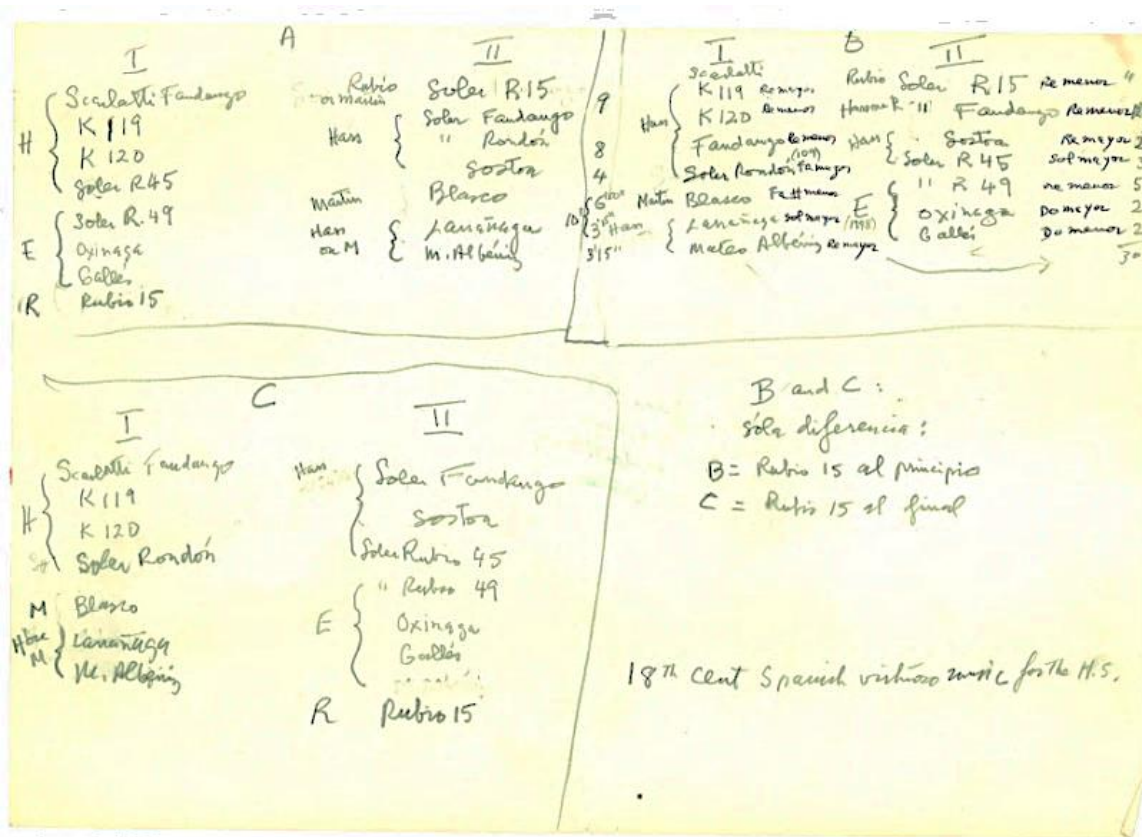


Figura 16. Borrador 3. Índice Virtuoso Sonatas and Fandangos realizado por Rafael Puyana. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Decca. Correspondence and programme notes.

A través del epistolario, se conoce que Puyana estuvo trabajando en el planteamiento del programa y edición de las notas durante los años 1985-1987. El clavecinista contactó con Peter Wadland –productor de *Decca*– para el envío del

⁷⁰² Carta. Basil Douglas a Rafael Puyana. Londres-Santiago de Compostela (La Coruña, España). 28-08-1985. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Decca.

⁷⁰³ Véase también PUYANA, Rafael. Obras Side A y Side B. Índice Virtuoso Sonatas and Fandangos realizado por Rafael Puyana [5 hojas]. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Decca. Correspondence and programme notes.

material redactado y el acuerdo fotográfico de sus instrumentos. El intérprete propuso que las imágenes se tomaran entre el 8 y 18 de enero de 1986 y sugirió que fuese el fotógrafo E. Paganotti⁷⁰⁴. Sin embargo, según demuestran cartas posteriores, estas no se llevaron a cabo en el período planteado.

Los siguientes encuentros corresponsales recogidos sobre las notas al disco fueron mantenidos entre Puyana y Andrew Huth, un trabajador del departamento editorial de *Decca*. Fue este último quien demandó al clavecista realizar dos versiones de texto sobre la música, los compositores e instrumentos que estaban incluidos en el disco, para exponerlos en LP y CD o *cassette* con una extensión ajustada a cada formato, albergando unas 1200-1500 y 500 palabras respectivamente. Con el propósito de que Puyana tuviese una idea de lo que se le demandaba, viese el estilo, la presentación de imágenes y texto en inglés, francés y alemán, Huth le emitió una copia de grabaciones anteriores, al mismo tiempo que le notificó la tarifa de £175 que tenían por incluir citas en el cuerpo del trabajo. De la misma manera, este le demandó si podía tener el trabajo terminado a finales de agosto de 1986⁷⁰⁵. La respuesta a esta carta por parte del clavecinista llegó 8 días más tarde, donde Puyana se comprometía a seguir las indicaciones que Huth había solicitado, pero no el plazo establecido puesto que no podía ser antes del 15 de septiembre. El artista asumió su obligación de enviar las notas en francés e inglés, sin embargo, requirió la supervisión del texto en alemán por otra persona, ya que era un idioma que no dominaba. Además, el intérprete manifestó su intención de revisar esta información en castellano si en alguna ocasión se pensaba editar. Tal y como expresó en la carta del 4 de junio de 1986, el músico retomó el asunto de fotografiar los instrumentos, proponiendo que fuese entre el 21 de julio y el 1 de agosto de 1986⁷⁰⁶. Sin embargo, este acontecimiento tampoco llegó a producirse, porque se efectuó a finales de mayo de 1987 por un profesional cuyo nombre se desconoce⁷⁰⁷.

El artista realizó el envío de la documentación requerida por Sr. Huth en sus distintas versiones el 16 de marzo de 1987. Puyana aprovechó la ocasión para hacer algunas sugerencias sobre el orden que le gustaría que tuviesen las piezas, siempre teniendo en cuenta el instrumento en el que se realizaba⁷⁰⁸. El clavecinista había concluido la redacción de las notas que acompañaban al disco cuando manifestaba en una de las cartas su interés por incluir unas líneas sobre las danzas españolas del siglo XVIII –extraídas del escrito que el Duque de Alba le había enviado sobre su recepción en la Real Academia Española– que aportaban una descripción de la danza del

⁷⁰⁴ Carta. Rafael Puyana a Peter Wadland. París-Londres. 02-12-1985. Carta, copia al carbón, original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118. Carpeta Decca.

⁷⁰⁵ Carta. Andrew Huth a Rafael Puyana. Londres-París. 27-05-1986. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118. Carpeta Decca.

⁷⁰⁶ Carta. Rafael Puyana a Andrew Huth. París-Londres. 04-06-1986. Carta, copia al carbón, mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118. Carpeta Decca.

⁷⁰⁷ Carta. Rafael Puyana a Peter Wadland. París-Londres. 20-05-1987. Carta, copia al carbón, mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118. Carpeta Decca.

⁷⁰⁸ Carta. Rafael Puyana a M. Andrew Huth. París-Londres. 16-03-1987. Carta, copia al carbón, original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118. Carpeta Decca. Borradores.

Fandango en Madrid del siglo XVIII⁷⁰⁹. Parece ser que esta información finalmente no se contempló en la publicación definitiva.

De la selección y orden de piezas, existe un gran vacío documental que dificulta reconstruir cómo se realizó este proceso. Tan solo se conservan diversos borradores y pequeñas anotaciones epistolares que reflejan las recomendaciones y modificaciones efectuadas por los productores y el músico hasta que ambas partes estuvieron conformes⁷¹⁰.

En cuanto a la revisión de los textos, fue a finales de septiembre de 1987 cuando el músico colombiano contactó nuevamente con Huth para conversar sobre algunas erratas que había visto en el texto de traducción francesa y manifestar su preocupación por la transcripción en alemán⁷¹¹. La versión definitiva resultante en el catálogo discográfico de 1990 demuestra que las notas redactadas al inglés por el propio intérprete fueron traducidas al francés por J. Barnabé y al alemán por Bernd Müller – ambos trabajadores de *Decca*– el mismo año de su publicación. Sin embargo, por razones que se desconocen, en ningún momento se hace alusión a A. Huth como revisor. Se debe añadir también que todas las imágenes que se incluyeron en dicho folleto fueron provistas por Rafael Puyana⁷¹². El desglose económico generado por «editar, reescribir y pasar a máquina» el catálogo del disco junto a otros gastos ocasionados, generó unas ganancias de 2.017,61F⁷¹³.

En las últimas cartas entre *Decca* y Puyana, se evidencia lo agradecido que está el clavecinista por el trabajo de edición. No obstante, siempre mostrando su perfeccionismo, el músico subrayó algunas mejoras, aunque también se complacía en mencionar la innovación que había efectuado en la interpretación del *Fandango* de Soler con el clave Hass, un instrumento que aportó una gran novedad y con el que quería superar todas las versiones que de ella se habían realizado⁷¹⁴.

Sin embargo, la grabación de *Virtuoso Sonatas and Fandangos del siglo XVIII español* no fue la única vinculación que mantuvieron la discográfica y el intérprete, ya que esta entidad también le concretó un concierto –cuya fecha se desconoce– en otoño

⁷⁰⁹ Carta. Rafael Puyana a Peter Wadland. París-Londres. 20-05-1987. Carta, copia al carbón, mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118. Carpeta Decca.

⁷¹⁰ Carta. Rafael Puyana a M. Andrew Huth. París-Londres. 16-03-1987. Carta, copia al carbón, original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118. Carpeta Decca. Borradores; Carta. Rafael Puyana a Andrew Huth. París-Londres. 24-09-1987. Carta, copia al carbón, original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118. Carpeta Decca. Borradores; Carta. Rafael Puyana a Peter [Wadland]. París-[S.l.]. 14-03-1990. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118. Carpeta Decca.

⁷¹¹ Carta. Rafael Puyana a Andrew Huth. París-Londres. 24-09-1987. Carta, copia al carbón, original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118. Carpeta Decca. Borradores.

⁷¹² Véanse PUYANA, Rafael. Notas del disco Decca [3 hojas]. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118. Carpeta Decca. Incluye un borrador con la relación de imágenes y contenido a incluir en el disco.

⁷¹³ Factura. André François Villon a Rafael Puyana. Nueva York-París. 15-03-1987. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta DECCA. Correspondance and programme notes.

⁷¹⁴ Carta. Rafael Puyana a Peter [Wadland]. París-[S.l.]. 14-03-1990. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118. Carpeta Decca.

de 1987, donde le exigían tener elaboradas las notas al programa antes del 20 de marzo de ese mismo año⁷¹⁵. Acerca de este tema no se puede precisar más información.

En tercer lugar, se ha de mencionar el trabajo discográfico *Manuel de Falla y Julián Orbón*, que como se comentó anteriormente fue publicado por *Philips* (196?), *Brilliant* (1994), *Dorian* (1995) y reeditado nuevamente por *Brilliant* en 2004 bajo el título *De Falla: Orchestral Works*⁷¹⁶. Este último fue el resultado un proyecto discográfico que englobaba el concierto el 14 de octubre de 1994 en el *Teatro Juárez* de Guanajuato (México)⁷¹⁷ y su posterior grabación –en unas 5 o 6 sesiones de 3 horas cada una– los días 16 al 19 del mismo mes⁷¹⁸, incluyendo a Rafael Puyana al clave con la copia del Hass fabricada en 1993 por Robert Goble, los Solistas de México, la soprano Julianne Baird bajo la dirección de Eduardo Mata⁷¹⁹ interpretando las piezas de los compositores que dan título al disco. La crónica discográfica efectuada por Hecht para *American Record Guide* no deja muy bien parada la ejecución clavecinística del *Concerto* de Falla realizada por el músico colombiano, debido a «su toque ligero, las texturas demasiado mezcladas y los ritmos redondeados»⁷²⁰.

El epistolario corrobora que el intérprete colombiano y Eduardo Mata contactaron con Albert Kay para que intermediase en el acuerdo con la discográfica. Asimismo, algunas cartas revelan cómo Puyana contactó directamente con la productora para acordar algunas gestiones donde la entidad se hiciera cargo de todos los gastos del transporte de los instrumentos, de su billete de avión y de su estancia en la ciudad. El elevado coste que se generaría, hizo que *Dorian* rechazase la propuesta, aunque esta se comprometía a pagarle \$2.000 en concepto de la grabación y el alojamiento⁷²¹.

Varios fueron los mensajes intermitentes entre la discográfica, el agente y Rafael Puyana para concretar el convenio que finalmente concluyó en la aceptación de la propuesta de la productora. Pero como el acuerdo no incluía el transporte instrumental,

⁷¹⁵ Carta. Andrew Huth a Rafael Puyana. Londres-París. 10-02-1987. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118. Carpeta Decca.

⁷¹⁶ La primera fue grabada por *Philips* en 196?. Tan sólo se custodia la fotocopia de la contraportada del disco de vinilo editado por *Philips* en Francia en 1971.

⁷¹⁷ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Teatro Juárez (Guanajuato, México). 14-10-1994. s.h. AMF FE 1994-050 (2).

⁷¹⁸ Carta. Brian M. Levine [The Dorian Group, LTD. Dorian Recordings] a Mr. Albert Kay [Albert Kay Associates]. [S.l.]-[S.l.]. 23-11-1993. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia 5. 1.

⁷¹⁹ [s.a.]. «Discográfica clásica latinoamericana: Dorian Recordings» en *Gaceta Iberoamericana*, 1995, s.p; ALBRIGHT, William. «Fine Mata disc was recorded just before his death» en *Winston-Salem Journal*, 12-11-1995, s.p; DAVIS, Dan. «Alla verve voices of the century» en *The Met*, 27-12-1995, s.p. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Prensa 8. Recortes de prensa; BLACK, Murray. «Soundscape. Falla-Orbón» en *Rockian Trading*, [s.f.]; KAREDA, Urjo. «Falla-Orbón» en *Classical Music Magazine*, 1995, s.p. Todo en AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Prensa 8. Recortes de prensa.

⁷²⁰ HECHT, Roger. «La vida breve; El amor brujo; 7 Spanish Folk Songs; Homenajes; 3- Concered Hat Dances; Master Peter's Puppet Show; Psyche; Harpsichord Concerto; Orbón: 3 Cantigas del Rey; Himnus ad Galli Cantum». *American Record Guide*, XLVIII, 2 (2005), pp. 95-96.

⁷²¹ Carta. Brian M. Levine [The Dorian Group, LTD. Dorian Recordings] a Mr. Albert Kay [Albert Kay Associates]. [S.l.]-[S.l.]. 23-11-1993. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia 5. 1.

Puyana intentó –aunque no se sabe si lo consiguió– que la embajada colombiana se hiciera cargo de este gasto⁷²².

El clavecinista deseaba conocer lo antes posible el listado de obras que incluiría en la grabación para prepararlas con tiempo suficiente. A pesar de que en el mes de noviembre de 1993 Albert Kay había requerido a la productora las obras que se incluirían en el CD, tres meses más tarde y sin obtener respuesta, el agente contactó nuevamente con la discográfica, que finalmente le envió el listado con los compositores y obras a interpretar. Fue entonces cuando Rafael Puyana conoció esta información a través del fax que Albert Kay envió a Bogotá y su padre le remitió⁷²³.

Estas integraban *Master Peter's Puppet Show* y *Harpsichord Concerto* de Falla, las *Cantigas e Hymnus Ad Galli* de Julián Orbón y *Psyché* del compositor gaditano, las cuales son las piezas que se interpretaron tanto en el concierto como en la grabación del disco, aunque se modificó el orden en el que se presentaron. Otro de los aspectos que se debe destacar de este trabajo es que no pudieron incluir el texto que Puyana había preparado de las *Tres Cantigas del Rey* de Julián Orbón⁷²⁴ debido a que la documentación se había extraviado. A pesar de que el intérprete quiso remitirla de nuevo, fue demasiado tarde para que apareciera en el folleto que acompañaba el disco, el cual tenía previsto salir en septiembre de 1995⁷²⁵.

En cuarto lugar, se han de realzar la publicación en 1988 de las *30 Sonatas* de Domenico Scarlatti (1685-1757) en dos CD por *Harmonia Mundi*⁷²⁶. El Fondo Puyana conserva varios borradores⁷²⁷ –tanto manuscritos como mecanografiados con anotaciones, redactados en inglés y francés–, que demuestran cómo el clavecinista fue dando forma al texto que terminó en París entre los meses de mayo-junio de 1985 y divulgó tres años más tarde en el catálogo que se adjuntó al disco.

⁷²² Carta. Albert Kay a Rafael Puyana. Nueva York-Ronda. [Copias a París y Bogotá]. 23-11-1993. Carta original mecanografiada; Fax. Albert Kay Associates a Mr. Brian M. Levine. Nueva York- [Copias a París, Málaga y Bogotá]. 23-11-1993. Fax fotocopiada mecanografiada; Fax. Albert Kay Associates a Mr. Brian M. Levine. Nueva York-Nueva York. 23-11-1993. Fax fotocopiada mecanografiada. Todo en AMF. Fondo Puyana Caja N° 100. Correspondencia 5. 1.

⁷²³ Fax. Albert Kay [Albert Kay Associates] a Mr. Brian Levine [Executive Vice-President Dorian Recordings]. Nueva York-[Copias a París, Málaga y Bogotá]. 18-02-1994. Véase también Telefax message. Brian M. Levine a Mr. Kay. [S.l.]-[S.l.]. 28-02-1994. Fax original mecanografiado. Todo en AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia 5. 1.

⁷²⁴ Adjuntada en la Carta. Rafael Puyana a Windred Aumel. París-Países Bajos. 01-10-1970. Carta mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Naranja; PUYANA, Rafael. *Programme de Notes for Spanish Album* [18 hojas]. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Naranja.

⁷²⁵ Carta. David H. Walters a Rafael Puyana. Troy (Nueva York)-Ronda (Málaga). 22-08-1995. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia 5. 1.

⁷²⁶ *30 Sonates* [Grabación sonora] / Domenico Scarlatti (1685-1757). RAFAEL PUYANA, clavecin. [S.l.]: Arles: Harmonia mundi France, 1988.

⁷²⁷ Consultar los borradores y sus distintas versiones mecanografiadas y manuscritas de PUYANA, Rafael. «Until the publication of Ralph Kirkpatrick monumental biography de Domenico Scarlatti» [13 hojas], «Jusqu'à la publication par Ralph Kirkpatrick de sa monumentale biographie de Domenico Scarlatti» [30 hojas]; «Domenico Scarlatti and his sonatas» Versión mecanografiada con anotaciones [15 hojas]; «Domenico Scarlatti and his sonatas LP Album Notes» [17 hojas]; «Instruments. Sources and chronology» [3 hojas]; Hoja N° 5. Asterisco Rojo [1 hoja]; «Sonate en fa majeur K106. Sonate en Fa majeur 107» [2 hojas]. Todo en [S.l.]: [s.n.], [s.f.]. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). Carpeta Scarlatti Notes.

Para su elaboración, posiblemente Puyana consultó varias publicaciones que estudiaban la obra del compositor italiano. En la *Carpeta Scarlatti Notes* Caja N° 48 (I), se han localizado el prefacio escrito en París de 1983 por Kenneth Gilbert, donde se trataban entre otras cuestiones aspectos de instrumentos, ornamentos y elementos españoles en la música scarlatiana; el artículo de Beryl Kenyon de Pascal sobre *Domenico Scarlatti y la herencia en su hijo Alejandro* y un texto mecanografiado por Álvaro Huertas, titulado *Un instrumento para Scarlatti*, compuesto a partir de las publicaciones del libro que publicó Kirkpatrick en 1981 bajo el título *Domecio Scarlatti*. Además, se encuentran el artículo «El clave y el clavicordio» de Russell divulgado en 1973 y «Los ejercicios para clavicémbalo» del propio compositor italiano que fue editado en 1977⁷²⁸. No obstante, no se descarta la hipótesis de que el intérprete completase esta información con otras fuentes –como recortes de prensa, fotografías, grabados, monografías, artículos o notas al programa– de su biblioteca personal (Véase el apartado 5.2.2.). El contenido musical de este disco fue reeditado por *Harmonía Mundi* en 1994, quien realizó una síntesis del texto presentado y únicamente publicó el primer CD titulado *Las sonatas más bellas*⁷²⁹.

En quinto y sexto lugar aparecen los trabajos discográficos de Rafael Puyana que vieron la luz tras poner fin a su carrera como solista en 2005. Entre ellos sobresalen las publicaciones del sello *Sanctus Recordings*.

Respecto a *Músicas soleadas de la Europa Meridional* o *The Musical Sun of Southern Europe (I y II)*⁷³⁰, citar que fue un proyecto que se llevó a cabo por la amistad que mantenía el músico colombiano con Fernanda Giulini⁷³¹, propietaria de una de las colecciones de «pianos antiguos de finales del XVII a mitad de XIX». En este trabajo, Puyana presentó el clave de la colección Giulini fabricado por Fernández Santos (Valladolid, 1728) –que había sido restaurado para el recital del 23 de octubre de 2003 en la embajada española en Roma– en el que interpretó algunas obras que más tarde incluyó en el disco anteriormente citado⁷³². El músico tuvo la oportunidad de comentar

⁷²⁸ HUERTAS, Álvaro. «An instrument for Scarlatti». Londres, 02-06-1985, pp. 1-4; GILVER, Kennet. «Preface». París. 00-03-1983, pp. 7-10; KENYON DE PASCAL, Beryl. «Domenico Scarlatti and his son Alexandro's inheritance». *Music and Letter*, LXIX, 1 (1988), pp. 23-29. Todos en AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). *Carpeta Scarlatti Notes*.

⁷²⁹ *Scarlatti. Les plus belles sonates* [Grabación sonora] / Domenico Scarlatti (1685-1757). RAFAEL PUYANA, clavecin. Arles: Harmonia mundi Francia: Arles. Harmonia mundi France, 1994.

⁷³⁰ *The musical sun of Southern Europe. (I), Fandango and other Spanish and Portugese works* [Grabación sonora] / Francisco Fernández Palero (C. 1520-1597), Anonymous (17th century), Antonio de Cabezón (1510-1566), Antonio Valente (C. 1520-1580), Girolamo Brescobaldi (1583-1643), Lucas Puxol (17th century), Juan Bautista Cabanilles (1644-1712), Juan Moreno y Polo (1711-1776), Domenico Scarlatti (1685-1757), Sebastián Tomás (¿-1792), José Ferrer (1745-1815). RAFAEL PUYANA, clavecin [S.I.]. Sanctus recordings (SCS012), 2008; *The musical sun of Southern Europe. (II), Fandango and other Spanish and Portugese works* [Grabación sonora] / Joao de Sousa Carvalho (1742-1798), Ramón Ferreñac (1763-1832), Felix Maximo Lopez (1742-1821), Marcos Antonio Portugal (1762-1830), Antonio Soler /1729-1783. RAFAEL PUYANA, clavecin. [S.I.]: Sanctus recordings (SCS013), 2008.

⁷³¹ Carta. Fernanda Giulini a Rafael Puyana. Milán-[S.I.]. [s.f.]. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana Caja N° 114. R. 2288.

⁷³² Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede. Palazzo di Spagna (Roma). 23-10-2003, 20h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 114 R. 2288.

en las notas al disco I la preeminencia que tuvo al seleccionar el repertorio e instrumentos que empleó en la grabación:

Al haber gozado del gran privilegio de poder elegir libremente entre las piezas de una de las colecciones de instrumentos de tecla más ricas de Europa, he podido realizar este proyecto e grabación en condiciones ideales. La notable colección de la señora Fernanda Giuliani, conservada en su casa de Milán y en la Villa Medici de Briosco cuenta, entre sus instrumentos excepcionales, con un clave firmado «De mano de Andrés Fernández Santos en Valladolid, Julio 23, 1728». La presencia de este raro instrumento me condujo, de manera ineluctable, hacia un repertorio principalmente español. En la misma colección, encontré dos instrumentos italianos maravillosos: un virginal rectangular y una espineta (octavina) trapezoidal, que me parecieron prestarse, por sus sonoridades colorísticas tan evocadoras, para expresar el carácter musical y la alegría soleada de los países del sur de Europa. Y ello, a través del Renacimiento y del Barroco. [...] ⁷³³.

El resultado sonoro tuvo muy buena acogida y fue recomendado por Ron Salemi para la revista *Fanfare* ⁷³⁴.

En la biblioteca del clavecinista se han encontrado numerosos borradores – repartidos entre las Cajas N° 91, 114 y 168– que demuestran cómo el músico redactó las notas que aparecerían en el catálogo de esta grabación. Estos documentos están mecanografiados y poseen cuantiosas anotaciones manuscritas y correcciones realizadas por el intérprete. Igualmente, en ellos se integran fotografías de instrumentos, grabados y algunos textos científicos –referentes a las construcciones de Andrés Fernández Santos y el fortepiano de Antón Walter y Johann Shantz–. Uno en cuestión, escrito por Michael Latcham «Johann Andreas Stein and Anton Walter. A comparison of two piano Makers» ⁷³⁵, le sirvió para la redacción de las notas, las cuales finalizó en el mes de marzo de 2006. También se sabe que la traducción al inglés fue realizada por Clive Unger-Hamilton y al español por el Dr. Delfin Colomé.

Ambos volúmenes fueron publicados por *Sanctus Recordings* en 2008, aunque se grabaron en octubre del año anterior en la Villa Medici Giuliani (Italia). El primer disco se registró con el virginal rectangular de Baptista Carenonus (Salò, 1700?), la espineta trapezoidal firmada debajo de una tecla por Fecit Rinaldo Bertoni (Bologna, 1707) y el clave de Andrés Fernández Santos (Valladolid, 1728). Este último instrumento también se empleó en el segundo volumen junto al gran pianoforte de Antón Walter (circa 1790-1795) y dos pianofortes de Johann Schantz. El músico contó con la ayuda del restaurador y afinador de estos instrumentos, el Sr. Ferdinando Granziera. Se ha de anotar también que Puyana aportó una cuidadosa selección de imágenes que presentó en el catálogo y que su amiga Isabel de Falla le había ayudado a reunir. Estas provenían del Museo del Prado y el Palacio Real de España.

Los dos volúmenes de *Músicas soleadas de la Europa Meridional* fueron presentados en la Capilla Real del Hostal de los Reyes Católicos el 8 o 9 de agosto de

⁷³³ PUYANA, Rafael. *The musical sun of Southern Europe. (I)*...

⁷³⁴ SALEMI, Ron. «*The musical sun of Southern Europe. (I)*, Rafael Puyana». *Fanfare*, 11-12 (2008), pp. 379-380.

⁷³⁵ LATCHMAN, Michael. «Johann Andreas Stein and Anton Walter. A comparison of two piano Makers». [S.l.]: [s.n.], [s.f.], pp. 1-24. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 114. R. 2288. Sobre 233.

2007 a las 20h –según consta en el documento– durante la celebración de los cursos Música en Compostela (Véanse los apartados 3.2.3. y 4.5.)⁷³⁶. Del mismo modo, Puyana presentó estas grabaciones sonoras en la *Galerie Dorée de l'Hôtel de Toulouse* (París) el 13 de noviembre de 2008 en una conferencia donde resumió el contenido que está explicado en el catálogo e interpretó algunas de las obras. Fue un evento privado, organizado por el Banco de Francia y el embajador de Colombia en Francia al que únicamente accedieron 157 invitados con invitación previa (Véase el apartado 3.1.3.)⁷³⁷.

Otro dato de interés que mantiene relación con algunos de los instrumentos y exposición de la colección de la Villa Medici Giuliani, es el programa –hallado en la biblioteca Puyana– del ciclo *Migrations de la Valse* realizado a finales de 2006 en la *Cité de la Musique* de París. Este documento hace suponer que el intérprete tuvo la oportunidad de asistir y disfrutar de las piezas históricas que fueron trasladados allí desde el norte de Italia⁷³⁸.

Por último, cabe citar el disco titulado las *Seis partitas de Bach*, un triple álbum de 2h36'54" grabado en 1985 en la residencia Parísina de Puyana donde interpretó las *Partitas* N° 1-6 (*BWV 825-830*) –compuestas en 1731 por J. S. Bach– con el clave de triple teclado construido en 1740 por H. A. Hass. La imagen frontal del instrumento se utilizó como portada del disco⁷³⁹. Este catálogo es uno de los más representativos porque además de aportar unas notas al programa acompañadas de ilustraciones y gráficos, el clavecinista incluyó una sección dedicada a explicar las características técnicas e iconográficas del instrumento, dónde lo adquirió y el proceso de restauración, convirtiéndose así en el informe más detallado y descriptivo localizado hasta el momento sobre el Hass original.

⁷³⁶ PUYANA, Rafael. Repertorio musical de la conferencia dictada por Don Rafael Puyana el 08-08-2007 en la Capilla Real del Hostal de los Reyes Católicos en Santiago de Compostela [3 hojas]. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 91.

⁷³⁷ PUYANA, Rafael. Programa definitivo de la conferencia del *Hotel de Toulouse*. [12 hojas]. La Galerie Dorée (París). 13-11-2008. Referencias de las obras e instrumentos utilizados y el texto definitivo de la conferencia. Véase también la [s.a.]. Lista de invitados. Conferencia del Hotel en Toulouse, La Galerie Dorée (París). 13-11-2008. Ambos en AMF. Fondo Puyana. Caja N° 91.

⁷³⁸ Programa de mano. *Migrations de la Valse*. 12-12-2006 al 22-12-2006. Cité de la Musique. La collection de la villa Medici Giuliani. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 114. R. 2288.

⁷³⁹ *Six partitas from the Clavier-Übung I* [Grabación sonora] ...



Figura 17. Seis partitas de Bach. Sanctus, 2014. Foto de Betina Maag Santos.

Para la revisión de los textos en inglés y alemán, Martín Elste le recomendó que se pusiera en contacto con el asistente de museo Christopher Li, puesto que tenía un gran bagaje profesional y muy buen dominio de los idiomas⁷⁴⁰ (Véase el apartado 1.1.1.). A través de la correspondencia se conoce que Puyana envió a Elste el texto para que le diese su valoración. Amablemente, este le remitió algunas anotaciones en el cuerpo del trabajo⁷⁴¹.

Respecto al correo con el Sr. Li, tan solo se conservan 3 cartas. En una de ellas el intérprete explica al traductor lo que consistía el proyecto que integrarían varios álbumes con obras de D. Scarlatti y J. S. Bach junto a la realización de un recital con música de C. P. E. Bach previstos para a finales de 2012⁷⁴². Sin embargo, el cotejo de esta información con el resultado final deja ver que las pretensiones del intérprete fueron distintas a lo que finalmente divulgó *Sanctus*. En las otras dos cartas, el Sr. Li se muestra agradecido por depositar su confianza en él para realizar ese trabajo y además le expone sus honorarios⁷⁴³. Por desgracia Puyana no pudo disfrutar del mismo porque se publicó un año después de su fallecimiento; en 2014.

⁷⁴⁰ Carta. M[artín] Elste a Rafael Puyana. Berlin-París. 28-02-2011. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 87 Incluido en n. R. 1132; Carta. M[artín] Elste a Rafael Puyana. Berlin-París. 14-12-2011. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 87 Incluido en n. R. 1132. Véase [s.a.]. *Die Sonateu Domenico Scarlatti. German Text*. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 90.

⁷⁴¹ Carta M[artín] Elste a Rafael Puyana. Berlin-París. 23-04-2012. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 87 Incluido en n. R. 1132; Carta Martin Elste a Rafael Puyana. Berlin-París. 20-06-2012. Carta original mecanografiada. Caja N° 90. Sobre blanco. Martin Elste.

⁷⁴² Carta. Rafael Puyana a Christopher Li. París-Berlín. 04-01-2012. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 87 Incluido en n. R. 1132.

⁷⁴³ Carta. Christopher Li a Rafael Puyana. Berlin-París. 11-01-2012. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 87 Incluido en n. R. 1132; Carta. Christopher Li a Rafael Puyana. Berlin-París. 22-04-2012. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 87 Incluido en n. R. 1132.

La documentación aquí presentada en torno a la discografía no es la única que el Fondo Puyana conserva, puesto que se han localizado fotocopias de carátulas de discos, recortes de revista sobre los trabajos discográficos de otros artistas, cartas y notas que acompañan al disco, así como numerosos registros sonoros en distintos formatos que fue adquiriendo paulatinamente el intérprete por compra o donación.

El reconocimiento de su interpretaciones y trabajos discográficos le hizo recibir diferentes galardones a lo largo de su trayectoria profesional, entre estos se contabilizan el *de l'Académie Charles Cros* por sus grabaciones sonoras *Baroque Masterpieces for the Harpsichord* (Mercury, 1966) y *le Chefs-d'oeuvre baroques pour clavecin* (Mercury, 1968). De esta última, se conserva el diploma que dicha institución le entregó, firmado por el presidente y secretario general, como se muestra en la figura 18:

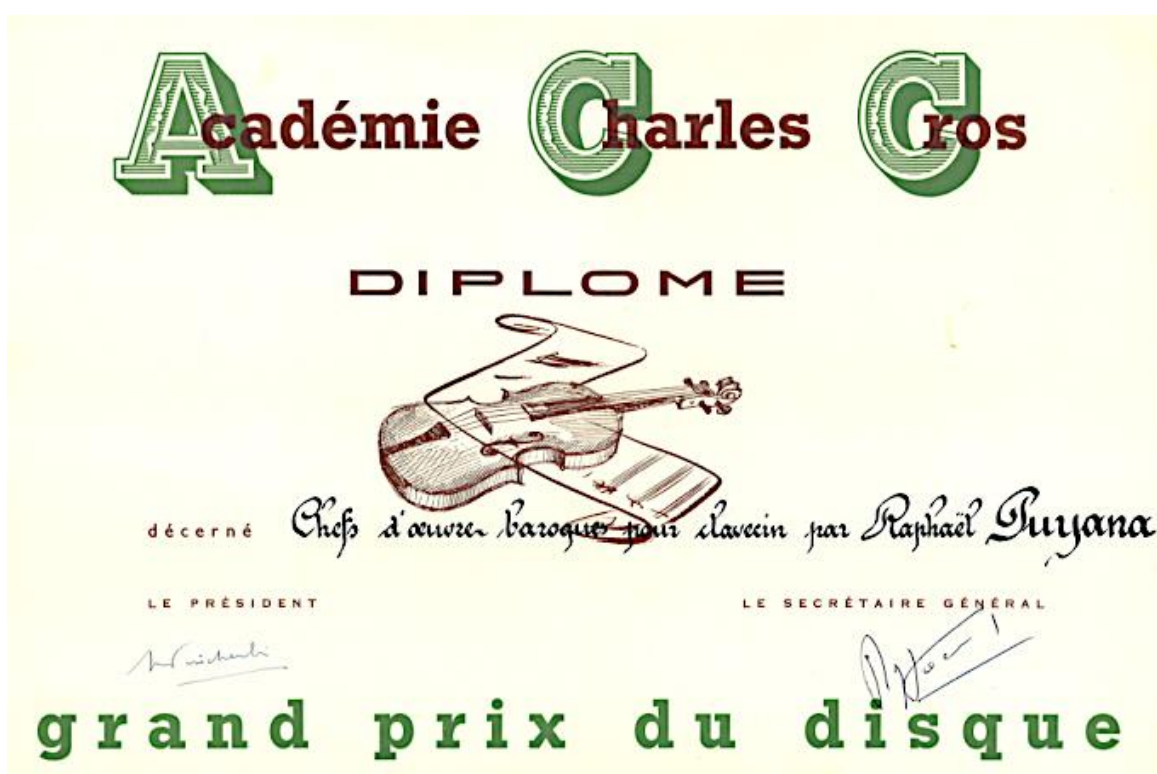


Figura 18. Premio de l'Académie Charles Cros. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 155.

De igual modo, como ya se comentó con anterioridad, el clavecinista obtuvo otros homenajes concedidos como el Premio Internacional *Harriet Cohen* en 1967 al mejor solista y el *Deutsche Schallplattenpreis* en 1972 por el disco *Les ordres* de François Couperin (Phonogram, 1971).

3.2.2.3. Las conferencias

Rafael Puyana asistió a varios festivales españoles o instituciones que le dieron la oportunidad de compartir su conocimiento en conferencias, al mismo tiempo que

aprovecharon su presencia en las salas de conciertos. En este sentido, es notable subrayar su participación –desde 1959 a 1965 y de 1970 a 1994– en los *Cursos Música en Compostela* (Santiago de Compostela), el *Festival de Granada* y los *Cursos Manuel de Falla* (Granada) (Véase el Capítulo IV).

La biblioteca de Puyana custodia una diversidad de fuentes primarias que aluden a cómo el músico preparó los escritos que posteriormente divulgó de forma oral y escrita en distintos coloquios. Entre estos se han de mencionar la multitud de borradores y documentos compilados de distintos compositores por los que se interesó –como D. Scarlatti o Manuel de Falla– no solo para conocer aspectos de su vida y obra, sino también las publicaciones e investigaciones que se habían efectuado sobre ellos.

En lo que respecta al músico italiano, sobre todo fue a mitad de los años 80 cuando el clavecinista empezó a adentrarse en un estudio más detallado que fue divulgado paulatinamente a través de la discografía, los conciertos, las notas al programa, distintos medios de comunicación y conferencias. En relación a este último aspecto, se debe referenciar la preparación para el Congreso de Musicología que tuvo lugar en Salamanca del 29 de octubre al 5 de noviembre 1985 donde Puyana, que había sido invitado por el padre Jesús López Calo e Ismael Fernández de la Cuesta, participó como ponente de la comunicación «Influencias ibéricas y aspectos por investigar en la obra para clave de Domenico Scarlatti», la cual fue redactada durante el mes de septiembre en su estancia en *Música en Compostela*⁷⁴⁴. La publicación del mismo quedó recogida en las actas de dicho evento⁷⁴⁵. En el artículo resultante, el intérprete puso de manifiesto los estudios consagrados y los más recientes que se habían efectuado sobre el compositor italiano, aportó una descripción de su obra, aludió algunas cuestiones rítmicas, de ornamentación empleada y citó los tipos de claves que Scarlatti tuvo a su disposición (Véase el apartado 5.2.2.).

Otro de los compositores por los que Puyana sintió una gran admiración fue M. de Falla. Entre las comunicaciones ofrecidas por el clavecinista, es sabido –sin demasiados detalles– que se trasladó a Venecia para intervenir como ponente en el *Congreso Internacional sobre la Música de Manuel de Falla* y como intérprete de clave el 15 de mayo de 1987 en el teatro *La Fenice*. De esta actuación, en la Caja N° 149 se conservan ocho recortes de prensa nacional e internacional que recuerdan el paso del músico por esta ciudad y el éxito que alcanzó en este escenario⁷⁴⁶.

Entre otras intervenciones a coloquios, merece citar el *Primer Encuentro sobre la Música Antigua Instrumental Española* celebrado en Zaragoza los días 1 y 2 de

⁷⁴⁴ PUYANA, Rafael. Conferencia. Congreso musicología, Salamanca. «Influencias ibéricas y aspectos por investigar en la obra para clave de Domenico Scarlatti». Santiago de Compostela, 00-09-1985, pp. 1-14. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). Carpeta Scarlatti Notes.

⁷⁴⁵ PUYANA, R. «Influencias ibéricas y aspectos por investigar...», pp. 51-59. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). Carpeta Scarlatti Notes.

⁷⁴⁶ Carta. Rafael Puyana a Hernando Santos Castillo (Director de *El Tiempo*, Bogotá). París-Bogotá (Colombia). 20-05-1987. Carta, copia al carbón, original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Prensa. Sobre 4. Véanse también las fotocopias de los recortes de prensa ubicados en el sobre marrón I del AMF. Fondo Puyana. Caja N° 149.

octubre de 1977, donde Puyana fue invitado como ponente por José Luis González Uriol⁷⁴⁷. Las dos cartas conservadas en el epistolario demuestran cómo el Catedrático de Órgano y Clavicémbalo del Conservatorio Superior de Música de Zaragoza y especialista en Música Antigua de tecla, reiteraba su presencia en este evento:

Estimado maestro:

Ayer hablé por teléfono con nuestra común amiga Genoveva Gálvez y me dijo el interés que Vd. tenía en participar en nuestro Primer Encuentro sobre Música Instrumental Española.

Antes de nada, quiero hacerle saber que cuando empecé a pensar en la organización de este Encuentro estuve en casa de su alumna y amiga María Teresa Chenlo y comentamos con entusiasmo la posibilidad de su presencia en este Encuentro, así pues, al enviarle a ella la documentación estoy seguro se adjuntó una documentación destinada a Vd, pues yo de momento no sabía su dirección habitual.

Repito que será un honor para nosotros tenerle entre los participantes de este Encuentro que se presenta con un gran interés para nuestra tan amada Música Española.

En espera de sus noticias, le saluda cordialmente, José Luis González Uriol⁷⁴⁸.

Sin embargo, no se tiene información de los motivos que le llevaron a desistir esta reunión científica que congregó tanto a musicólogos como a intérpretes y constructores de instrumentos –entre los que se encontraban Lothar Siemens, Santiago Kastner y José María Arrizabalaga– para debatir sobre tres líneas. La primera giraba en torno a «La musicología en España», abordando diversos aspectos que englobaban desde las ediciones, los ensayos, la catalogación de archivos, la publicación de catálogos y enseñanzas musicológicas. La segunda se ocupaba de «los problemas en la interpretación de la música española» tratando cuestiones de ornamentación, signos de tiempo y compás, libertades rítmicas y digitaciones. Por último, se trataron «los criterios en la construcción y restauración de instrumentos españoles»⁷⁴⁹.

Del mismo modo, otras reuniones científicas donde se le brindó la oportunidad de intervenir, fue en el *I Festival Internacional de Música de Tecla Española* «Diego Fernández» (FIMTE) celebrado del 12 al 15 de octubre de 2000 en Mojácar (Almería)⁷⁵⁰. Aunque finalmente el clavecinista no participó, sí estuvo presente como afirma su discípula Luisa Morales⁷⁵¹. Asimismo, la clavecinista añade que durante este encuentro Puyana se sintió un poco molesto por la descripción que se daba de un clave suyo –que actualmente se encuentra en una colección privada en Estados Unidos– que

⁷⁴⁷ Carta. José Luis González Uriol y Pedro Calahorra Martínez [Comisión Organizadora del *Primer Encuentro sobre la Música Antigua Instrumental Español*] a Rafael Puyana. Zaragoza-[¿París?]. 00-06-1977. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 125. Carpeta amarilla.

⁷⁴⁸ Carta. José Luis González Uriol a Rafael Puyana. Zaragoza-París. 17-09-1977. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 125. Cartas.

⁷⁴⁹ RUIZ DE TARAZONA, Andrés. «Primer encuentro sobre Música Antigua Española» en *El País*, 29-07-1977, <http://bit.ly/2M9hn3B> [consulta 22-06-2020].; RUIZ DE TARAZONA, Andrés. «Primer encuentro sobre Música Antigua Española, en Zaragoza» en *El País*, 09-10-1977, <http://bit.ly/39kKUjr> [consulta 22-06-2020].

⁷⁵⁰ Carta. Luisa Morales a Rafael Puyana. Garrucha (Almería)-[S.l.]. 25-05-2000. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana Caja N° 114. R. 2288. Véase también KENYON DE PASCUAL, Beryl. «The Spanish Harpsichord and its Music: 1st Diego Fernández Festival of Spanish Keyboard». *Early Music*, XXIX, 1 (2001), pp. 152-153.

⁷⁵¹ Fax. Luisa Morales a Rafael Puyana. Garrucha (Almería)-[S.l.]. 04-10-2000. Fax original mecanografiado. AMF. Fondo Puyana Caja N° 114. R. 2288. Adjunta el programa del symposium.

fue exhibido en una exposición fotográfica dedicada a los «claves y pianos antiguos españoles». Su enojo provenía de la divulgación de una información, que él consideraba errónea, sobre la procedencia española de este instrumento de la que no existía un acuerdo por parte de organólogos y músicos:

[...] Yo organicé en el año 2000, por primera vez el Festival Internacional de Música de Tecla española conocido internacionalmente como FIMTE, que hoy está en su edición N° 19, y para esa primera ocasión, organicé un simposio sobre el clave español, unos conciertos y una exposición fotográfica con todos los claves y pianos antiguos españoles que se conservan. Inauguré el festival con un concierto y Puyana vino después del recital a saludarme muy cariñoso y muy entusiasmado, no obstante, se molestó por la clasificación que se dio en la exposición fotográfica a un clave suyo que él consideraba español, pero sobre el que no había consenso entre los organólogos. Y eso le ofendió muchísimo. El clave fue subastado tras su fallecimiento y se encuentra hoy en una colección privada en Estados Unidos. Después de esa ocasión, cortamos el contacto⁷⁵².

Las siguientes referencias que se tienen de Puyana en conferencias prosiguen en en los *Rencontres Internationales de Lausanne* o *Encuentros Internacionales de Lausanne* celebrados desde el 14 al 19 de abril de 2004. Concretamente el día 16 del mismo mes, el artista puso el broche final de una larga jornada dedicada a la renovación del clavicordio, la cual integró una exposición, varios conciertos de jóvenes artistas, reuniones científicas de la mano de Sabine Hoffmann, Florence Gétreau, Jean-Jacques Eigeldinger, Jean-Claude Battault y Clarie Pradel, cuyas investigaciones se pueden encontrar en las actas del encuentro tituladas *Musique ancienne, instrument et imagination*⁷⁵³. Así que, lejos de ofrecer una comunicación, el intérprete culminó el día con un recital en el *Aula de las Cámaras* que integraba las obras *Canzona Quarta* de G. Frescobaldi, las *Diferencias sobre el canto llano del Caballero* de A. de Cabezón, una *Chacona* Anónima, la *Sonata en La k. 175* de D. Scarlatti, el *Fandango del Sr. Escarlata* atribuido a D. Scarlatti, la *Sonata de Sexto Tono en Fa* de J. M y Polo, la *Sonata (Fandango) en Do* del Padre José J. Gallés, la *Sonata en Fa# Rubio 90* del Padre A. Soler, las *Variations sur Les Folies d'Espagne Helm 263* de C. Ph. E. Bach y la *Toccatá en Ré (BWV 912)* de J. S. Bach desarrolladas con un clave del que no se aporta demasiada información, solo que fue construido a partir del H. A. Hass. Tras esta intervención, el clavecinista brindó una entrevista a Jean-Jacques Eigeldinger. El paso de Puyana en este encuentro quedó anunciado en la revista *Early Music* de los años 2003 y 2004 respectivamente⁷⁵⁴, así como en el diario francés *Le temps*⁷⁵⁵.

Las referencias que prosiguen tienen lugar en los cursos *Música en Compostela* durante los años 2007 y 2008 (Véase el apartado 4.5.). Rafael Puyana preparó el 15 de abril de 2007, la comunicación que ofreció los días 8 y el 9 de agosto de ese mismo año en la *Capilla Real del Hostal de los Reyes Católicos*. En ella, entre otras cuestiones, el

⁷⁵² Entrevista vía Skype realizada por M. Victoria Arjona a Luisa Morales (Melbourne, Australia, 03-08-2017).

⁷⁵³ LATCHAM, Michael. *Musique ancienne, instruments et imagination / Music of the past, instruments and imagination*. Actas del Encuentro Internacional, Lausanne, 14-19 abril 2004. Bern (Nueva York), Lang, 2006.

⁷⁵⁴ Véanse las nota 658 y 752.

⁷⁵⁵ GAILLARD, F. «Cinq jours pour «faire parler les instruments...», s.p.

intérprete anunció los 2 volúmenes discográficos que había sacado al mercado recientemente con *Sanctus Recordings* bajo el título *Músicas soleadas de la Europa Meridional*, los cuales han sido citados en epígrafes anteriores.

Hasta la fecha, se han hallado tres borradores en su biblioteca (Véase la tabla 17) que muestran tanto el contenido de su exposición como el repertorio musical –con la duración estimada– que deseaba presentar. Entre estos se ha de mencionar al Borrador 1, el cual incluye una página manuscrita por el mismo intérprete, que no se contempla en la versión final que se divulgó en el tercer volumen de *Música en Compostela (1995-2007)*⁷⁵⁶ y que posiblemente le sirvió para introducir su relato en las ya mencionadas conferencias. Los borradores 2 y 3 contienen a su vez distintos documentos donde se anotan las obras a interpretar, su duración y las pistas discográficas que apoyarían su explicación.

Documentación de la Conferencia de Rafael Puyana. 8 y 9 agosto 2007	AMF. Fondo Puyana
PUYANA, Rafael. Borrador 1. «Introducción» y «escrito mecanografiado <i>Música en Compostela</i> . París. 15-04-2007».	Caja Nº 91. Escrito
PUYANA, Rafael. Borrador 2. Repertorio musical de la conferencia dictada por Don Rafael Puyana el 08-08-2007 en la Capilla Real del Hostal de los Reyes Católicos en Santiago de Compostela. Borrador 2. 1. Documento A3 con contenido igual que el anterior, pero con la duración de cada obra.	Caja Nº 91. Repertorio Musical de Conferencias
PUYANA, Rafael. Borrador 3. Repertorio Musical de la conferencia dictada por Rafael Puyana el 09-08-[2007?] en la Capilla Real del Hostal de los Reyes Católicos en Santiago de Compostela. Borradores 3. 1. Documento igual que el anterior, pero con la duración de cada obra y las pistas a seleccionar.	

Tabla 17. Documentación de la Conferencia de Rafael Puyana. 8 y 9 agosto 2007.

Es muy probable que el músico utilizase del reproductor y los CD, porque en este trabajo en cuestión utilizó una variedad de instrumentos históricos que pertenecían a la colección italiana de la Villa Medici-Giulini –entre los que se encontraban un Virginal rectangular italiano c. 1700, el clave de Andrés Fernández Santos (1728), una Espineta (octavina) de Rinaldo Bertoni (1707), el pianoforte de Antón Walter (ca. 1790-1795) y dos pianofortes de Johann Schantz– que le ayudaron a apoyar su explicación. La selección de obras que reunía la primera conferencia-concierto incluyó el *Romance «Mira, Nero de Tarpeya»* de F. Fernández Palero, *El Villano* de autor anónimo del siglo XVII, las *Diferencias sobre el canto llano del Caballero* de A. de Cabezón y la *Romanesca* de A. Valente interpretadas con el virginal rectangular de Baptista Carenous (ca. 1770), la *Canzona Quarta* de G. Frescobaldi desarrolladas con el clavecín hecho por Andrés Fernández Santos en Valladolid en 1728, una *Chacona* de autor desconocido del siglo XVII realizado con el citado virginal de Carenous, la *Corrente Italiana* de J. Bautista Cabanilles ejecutado con el ya mencionado clave de Fernández Santos, la *Danza del Acha* y la *Chinfonía* de compositores anónimos del siglo XVII

⁷⁵⁶ IGLESIAS, Antonio. *Música en Compostela (1995-2007)*. 3 vols. Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, 2007, vol. 3, pp. 335-336.

llevados a cabo con el virginal aludido y la espineta (octavina) de Rinaldo Bertoni (1707), el *Fandango del Sgr. Scarlatte* designado a D. Scarlatti, la *Sonata de Sexto tono* de J. Moreno y Polo y la *Sonata-Allegro en Re Mayor* de J. Ferrer efectuado con el clave de A. Santos.

Por otro lado, en la segunda conferencia-concierto se representaron el *Concierto Airoso* de Fray F. Eguiguren y el *Arioso en Re menor* con el Gran pianoforte de Anton Walter (Viena c. 1785), la *Sonata «Rondón» en Fa mayor* del Padre A. Soler con el gran pianoforte de Johann Schantz (Viena, 1795-1805); la *Sonata N° 3 en Do menor* del Padre J. Gallés con el clave de Fernández Santos (1728), la *Sonata N° 6 en Fa menor* del Padre J. Gallés con el gran pianoforte de J. Schantz (1795-1805), el *Minué Afandangado con seis variaciones* de F. Máximo López con el gran pianoforte de Johann Schantz (Viena, c. 1810-1820), la *Sonata allegro en Re mayor* de M. Antonio Portugal y el *Menuete con variaciones* del Sr. Ferreñac con el gran pianoforte de J. Schantz (1795-1805).

Un año más tarde, el 13 de noviembre en *La Galerie Dorée*, el músico intervino en el evento que había organizado el Banco de Francia y el embajador de Colombia en el país francófono. Fue un acontecimiento de carácter privado y al que únicamente pudieron acceder con invitación previa un total de 157 personas⁷⁵⁷. Entre la documentación que se conserva en el legado, centrada en la Caja N° 91, se encuentran dos copias del programa de mano, tres invitaciones de asistencia a la conferencia del maestro, una lista de contactos con el número de teléfono de los invitados y un listado final que incluía todos los asistentes, además de dos textos –con y sin anotaciones– que el músico elaboró para esta ocasión.

El repertorio elegido para esta ocasión, congregaba nuevamente los instrumentos históricos de la colección instrumental italiana de la Villa Medici-Giulini y parte de las piezas nombradas en el último recital expuestas en otro orden. La audición incluyó composiciones de A. Valente, A. de Cabezón, Fray A. Martín y Coll, G. Frescobaldi, J. B. Cabanilles, piezas anónimas, D. Scarlatti, J. Moreno y Polo, Padre A. Soler, R. Anglés, F. Máximo López, J. de Sousa Carvalho y M. Antonio de Portugal

Posiblemente, esta fue de las últimas reuniones en las que el músico compartió su conocimiento. No obstante, tras su muerte, se han celebrado conferencias ‘in memoriam’ del maestro. Entre estas se debe aludir, por un lado, a la emisora *France Musique*, quien en 2013 le rindió un homenaje «con motivo del octogésimo aniversario de su nacimiento» emitiendo cinco entrevistas radiofónicas en cinco programas diferentes para que los oyentes conocieran más aspectos de su vida y trayectoria profesional⁷⁵⁸. Por otro lado, al *Festival Internacional de Música de Tecla Española* (FIMTE) en el desarrollo del duodécimo *Symposium Symposium Internacional de*

⁷⁵⁷ Véase la nota 737.

⁷⁵⁸ SANMIGUEL, Emilio. «Francia rinde homenaje al clavecinista colombiano Rafael Puyana» en *El nuevo siglo*, 28-05-2012, s.p. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 90.

Música de Tecla Española «Diego Fernández» celebrado los días 7 al 9 de agosto de 2014 en Mojácar (Almería), un evento organizado y dirigido por Luisa Morales, quien fue discípula del intérprete. Precisamente, la sesión de cierre, titulada *Early Music Revivals and the Performance of Spanish Keyboard Music*, estuvo consagrada a la figura y labor desempeñada por el músico colombiano. La misma acogió a numerosos ponentes e intérpretes que llegaron de Colombia, México, Puerto Rico, Venezuela, Estados Unidos Australia, Suecia, Reino Unido y España (Véase el Estado de la Cuestión).

3.2.2.4. Las publicaciones de Puyana sobre Arte

El clavecinista colombiano fue también un hombre interesado por la cultura y el arte en general, muestra de ello se contempla en los ejemplares –libros, folletos y obras de arte– que se albergan en su legado. Su conocimiento y pasión por esta disciplina, hizo que también interviniese en algunas publicaciones de su círculo artístico. En lo que respecta a la pintura, se debe mencionar su colaboración en «Iriarte o la pintura callada» ubicada en la monografía *Mefisto*. En ella se incluye una obra de Alberto Iriarte –de óleo sobre lienzo (67x90cm) con vegetales que pintó ca. 1973– que fue revolucionaria en aquella época porque no pertenecía a ningún movimiento, donde se trabajaba la técnica de los siglos XVII-XVIII y chocaba fuertemente con las líneas expresivas de la década de los 70-80⁷⁵⁹. En ella, Puyana expuso su opinión sobre el estilo y técnica del pintor, describió el espacio de trabajo del artista y calificó como autóctona y original su obra del artista⁷⁶⁰.

Entre los documentos vinculados a esta publicación se distinguen la imagen de *Mefisto* en tamaño 15 x 9cm, tres hojas manuscritas por el intérprete colombiano «con la lista de la obra completa con los nombres de los dueños actuales y de todos los cuadros conocidos como auténticos y no incluidos en esta publicación», así como una carta del editor de esta divulgación: Benjamín Villegas Jiménez y una tarjeta que le envió Claude Bernard, quien había conocido la obra del citado pintor en el apartamento del clavecinista⁷⁶¹, junto a la publicación de tres ejemplares de Iriarte⁷⁶².

De la misma manera, se destaca el círculo de amistades bogotanas que compartieron Iriarte y Puyana, entre las que se encontraban Elvira Martínez de Nieto y la también pintora Sofía Urrutia. En la biblioteca de Puyana se localizan varios recortes

⁷⁵⁹ VÁZQUEZ ARROYAVE, Mónica. «Alberto Iriarte ‘Mefisto’ y su obra: entre el exilio y la luz» en EAFIT Noticias, 27-08-2019, <https://bit.ly/2YeEQ5F> [consulta 24-03-2020]. A Iriarte lo apodaron Mefisto, que es un personaje del Fausto de Goethe por la mirada tan particular que tenía.

⁷⁶⁰ PUYANA, Rafael. «Iriarte o la pintura callada». *Mefisto*. Bogotá, D. C. Colombia, 2004, p. 59. AMF. Fondo Puyana. C. 80-3093.

⁷⁶¹ Véase la nota 759.

⁷⁶² Véase PUYANA, R. Recorte de una figura [parece la publicación de *Mefisto*...]; PUYANA, R. 3 hojas autógrafas de Rafael Puyana sobre el libro *Mefisto: Alberto Iriarte*...; Tarjetón. Claude Bernard a Rafael Puyana. 28-12-2004. [S.l.] - París. Tarjetón original manuscrito. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 80 R. 3102; Carta. Benjamín Villegas Jiménez a Rafael Puyana. Bogotá-[S.l.] 06-07-2004. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 80. R. 3102.

de prensa que aluden a la figura de Martínez de Nieto. Entre ellos se halla el borrador y el artículo de prensa que escribió el intérprete junto al redactado por Luis de Zulueta y Cebrián –que fue alcalde de Ronda y amigo de Puyana– para conmemorar a la fallecida⁷⁶³. Del mismo modo, se encuentra una carta que le escribió el también clavecinista colombiano Álvaro Huertas notificándole el fallecimiento de M. de Nieto⁷⁶⁴.

En lo que respecta a Sofía Urrutia, se conoce que el músico colombiano colaboró –junto a otras personalidades como Elisa Mujica– en la publicación que *Seguros Bolívar* hizo para recordar la obra pictórica de la citada pintora. El escrito del intérprete, titulado «Huerto ameno y pensil deleitoso de suaves flores de pintura y música», fue redactado en París en mayo de 2000. Este describe cómo se forjó la amistad entre ambos artistas, se especifica los distintos eventos en los que coincidieron y las experiencias que compartieron, además de comentar su percepción sobre su creación:

Un arte *naïf* inconfundiblemente suyo ha situado a Sofía Urrutia entre las personalidades más destacadas del mundo artístico colombiano. La conocí cuando toqué mi primer recital de clave en el Town Hall de Nueva York en la primavera de 1957. Fue a escucharme y me invitó a ver una exposición que presentaba pocos días después en una galería de Greenwich Village.

Desde entonces me volví un incondicional amigo y admirador de Sofía. Su divertida personalidad seducía de inmediato, no sólo por la sofisticada ingenuidad de sus cuadros, sino por la conversación que emanaba de conceptos siempre agudos y sorprendentes. Una refinada mezcla de humor y sencillez es el secreto del éxito genuino de Sofía.

Numerosas han sido las experiencias que he podido compartir con ella. Algunas resultaron ser momentos importantes para su temática pictórica. Presenciamos juntos, sentados en tribuna especial para los artistas, la posesión de mando de Belisario Betancour en la plaza de Bolívar de Bogotá, pintoresco espectáculo que quedó para siempre fijado, en su justa dimensión humorística, en los cuadros de Sofía.

Uno de los mejores recuerdos de mi vida clavecinística es el recital de clave que dí en la capilla de Aguacaliente, la hacienda en Tabío de Elvira Martínez de Nieto. Decorada en gran parte por Sofía Urrutia, el ambiente del recinto y su su acústica perfecta hicieron que la tarde fuera de intensa comunicación musical. Al salir de la capilla, en un extraordinario despliegue de fuegos artificiales, vivas a Colombia y en el firmamento la bandera nacional, los estallidos de pólvora parecían pintados por Sofía. Así culminó una de las reuniones sociales más originales que se han dado en Bogotá.

Durante varios años consecutivos fui invitado por Edmundo Mosquera a tocar en su Festival de Música de Popayán. Sofía Urrutia y Elvira Martínez de Nieto asistían a los conciertos y a las procesiones de Semana Santa más bellas de Colombia. Popayán fue, sin duda, una fuente de inspiración mayor para Sofía. Mientras yo me entrenaba escudriñando los rincones emocionales de la música de Bach y de otros compositores barrocos que allí debía tocar, Sofía Urrutia miraba y analizaba, apropiándose para pintarlos, los techos coloniales de la ciudad. Gran parte de lo mejor que produjo la artista fue creado con Popayán en mente. Para mi modo de ver, sus cuadros de los tejados sobrepasan la realidad del tema y se convierten en investigaciones formales cercanas a la abstracción. Son composiciones que producen gran satisfacción estética. En ellas Sofía Urrutia se aleja de lo anecdótico y se enfrenta a los valores esenciales de la pintura.

⁷⁶³ PUYANA, Rafael. «Elvira Martínez de Nieto» en *El Tiempo*, 21-02-1997, s.p. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Sobre Artículo Elvira; DE ZULUETA, Luis. «Aguacaliente en Tabío. Evocación de Elvira Martínez» en *Literatura. Lecturas Dominicales*, 1997-04-06, s.p. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Recortes de prensa 1997; PUYANA, Rafael. «Elvira Martínez de Nieto». [Sin información]. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Sobre Artículo Elvira.

⁷⁶⁴ Carta. Álvaro Huertas a Rafael Puyana. Bogotá-París. 24-02-1997. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja azul sin número ubicada en la cámara.

Es evidente que Sofía observa el mundo con la frescura mental de una niña. [...] ⁷⁶⁵.

Entre otras publicaciones de Puyana se ha de aludir el escrito *Pompayán en París*, redactado en la capital francesa el 30 de enero de 1977, donde el músico expone que el arte barroco está de moda en la ciudad de la luz ⁷⁶⁶.

De las últimas divulgaciones del clavecinista se ha de aludir su intervención en una sección del catálogo resultante –titulado *Juan Cárdenas: Pinturas y dibujos*– de la exposición realizada en mayo de 1980 en la *Galería Claude Bernard* donde se expusieron las pinturas y dibujos de Juan Cárdenas (1939-1991) ⁷⁶⁷. El interés del intérprete por este pintor fue tal, que adquirió años más tarde el libro que escribió sobre él Juan Gustavo Cobo ⁷⁶⁸.

3.3. Los instrumentos del legado de Rafael Puyana

Un instrumento de teclado tiene un sonido fascinante: el de la cuerda polsada. Es igual que la guitarra y el arpa. Cuando se descubre este sonido de la cuerda, es difícil olvidarlo. **Rafael Puyana** ⁷⁶⁹.

Las investigaciones presentadas sobre la colección instrumental de Rafael Puyana son todavía escasas. Por ello, en el siguiente capítulo se pretende aportar nuevos datos de esta compilación poniéndola en relación con la documentación encontrada en su biblioteca personal.

A pesar de que el artista iniciase sus estudios musicales con el piano, el clavicímbalo, término que según Puyana se adecuaba mejor a su definición ⁷⁷⁰, fue el instrumento musical al que consagró su vida. En cierta parte, Landowska fue la responsable de la elección de su profesión ⁷⁷¹. Al músico le resultaba muy difícil explicar por qué lo eligió, aunque sobre todo fue su sonido y dimensiones sonoras más intimistas lo que le sedujo y le instó a conocer más aspectos sobre él:

⁷⁶⁵ PUYANA, R. «Huerto ameno y pensil deleitoso...», pp. 30-41.

⁷⁶⁶ PUYANA, Rafael. «Popayán en París». París, 30-11-1977. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a.

⁷⁶⁷ [s.a.]. Catálogo AbeBooks. «Juan Cardenas: Peintures et Dessins». París, Galerie Claude Bernard, 1980, <http://bit.ly/3a7HiRe> [consulta 24-03-2020].

⁷⁶⁸ COBO BORDA, Juan Gustavo. *Juan Cárdenas*. Santafé de Bogotá, Seguros Bolívar, 1991. AMF. Fondo Puyana. C. 31-544.

⁷⁶⁹ MERINO, Inma. «Rafael Puyana. Intèrpret de clavicèmbal. Avui actua a Cadaqués. L'Expressió propia és irrenunciable» en *El Punt*, 11-08-1999. p. 28. Caja N° 100. Prensa. Sobre 3. «Essent un instrument de tecla té una sonoritat fascinant: la de la corda polsada. És el mateix que tenen la guitarra i l'arpa. Quan descobreixes aquesta sonoritat de la corda polsada, es fa difícil oblidar-la». La traducción es propia.

⁷⁷⁰ PUYANA, Rafael. Escrito mecanografiado. Nota sobre el término Clavicímbalo [1 hoja]. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 119. Carpeta amarilla.

⁷⁷¹ BRACHMANN, J. «Verzierungen sind doch keine...», p. 37. «Schüler Rafael Puyana sagte kürzlich in Paris mit vor Tränen bebender Stimme: „Ohne Wanda wäre ich nie Cembalist geworden. Heute ist das Cembalo für mich das überzeugendste und sinnlichste Instrument. Die Anwesenheit eines großen Künstlers ist es, was Dinge in Bewegung bringt und Hässliches ins Schöne verwandelt“»; Véase también DUCADOS, C. «Rafael Puyana: Elegí el clave porque...», p. 4; VILLEGAS, R. «Rafael Puyana: El clavicémbalo ha reconquistado su posición...», p. 4.

Me preguntan con frecuencia sobre mi pasión por el clave. El clave ¿No es acaso el instrumento que a muchos nos procura un escape ideal hacia épocas lejanas en las que supuestamente toda música era noble y refinada? ¿No constituye un refugio aquel pasado mejor y más bello? A mí, con oír por primera vez el sonido de un clave me bastó para decidirme a matelizar el sueño que significa el mundo de la Música Antigua. Convertido en realidad, me hace participar fundamentalmente del acto creador: el sonido del clave fue el apoyo que Dios me dio de su generosa mano. El clave exige de nosotros, por la riqueza de su historia y repertorio, una formación profunda y multifacética puesta al servicio de una libre escogencia en la interpretación. Así se afirma aún más las finalidades primordiales del artista músico: la búsqueda de la belleza y de la expresión⁷⁷².

La colección instrumental de Puyana fue uno de sus tesoros más venerados. Reunidos paulatinamente a largo de su vida, integró tanto originales como réplicas que dispuso construir o adquirió en la compra de colecciones privadas y subastas. Lejos de quedar toda esta vasta y rica compilación agrupada en una misma institución, el músico colombiano decidió dividirla quedando distribuida entre la sala de conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango, el Museo Nacional de Colombia, la Fundación Archivo Manuel de Falla y en colecciones particulares.

En la primera institución, el músico brindó la copia del clave de origen alemán fabricado por Ranier Schütze en 1971 tomando como modelo el realizado por François Blanchet en el s. XVIII, un *Tympanun* y un arpa colonial del mismo período⁷⁷³. En la segunda, el intérprete concedió la réplica de un virginal muselar de modelo flamenco elaborado por Willard Martin en 1993 según el original de Ioannes Couchet de 1650, el clavecín Milan Misina de dos teclados realizado en Oxford en 1993 a partir del construido por Paskal Taskin en el siglo XVIII y un clavicordio original del siglo XIX⁷⁷⁴. La tercera y última donación a una institución fue la más cuantiosa. El clavecinista comenzó en 1992 con la cesión del Pleyel «Grand Modèle» realizado en 1951 en la fábrica Parísina. Años más tarde, en 2013, transfirió el clavicordio y psalterio del siglo XVIII, el clave de dos teclados construido por Willard Martin en 1982 según el de Nicolás Blanchet del siglo XVIII y el clave de triple teclado confeccionado por Andrea Goblet en 1994 tomando de referencia el de H. A. Hass de 1974. A diferencia de los anteriores, se desconocen los instrumentos que pertenecieron al intérprete y que a día de hoy forman parte de colecciones privadas.

Seguidamente, se mencionarán cuáles son los instrumentos y las particularidades más relevantes que alberga el Legado Puyana en la Fundación Archivo Manuel de Falla de Granada, al mismo tiempo que se pondrán en relación con la documentación que contiene su biblioteca personal.

⁷⁷² PUYANA, Rafael. Significado del clave para Rafael Puyana [1 hoja]. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Información Biográfica Rafael Puyana. Reproducida con la amable autorización del AMF.

⁷⁷³ [s.a.]. «La donación de la familia Puyana Michelsen. Los instrumentos de la Sala de Conciertos» en *Banrepultural*, [s.f.], <https://bit.ly/2VgWMw7> [consulta 17-04-2020].

⁷⁷⁴ SOLANO, Carlos. «Andrés Martínez Pardo revive las notas del clavecín de Puyana» en *El tiempo*, 14-06-2014, <https://bit.ly/3kTOu6W> [consulta 17-04-2020].

3.3.1. Los instrumentos originales

Hasta el momento, en la biblioteca de Rafael Puyana no se ha localizado ningún documento que aluda a cuándo el intérprete adquirió el clavicordio y el salterio, ni tampoco quienes fueron los constructores de estos instrumentos. Los únicos datos actualmente conocidos son los del informe redactado por Esther Pérez-Aguilera Sánchez en la propuesta de restauración y presupuesto económico en el que, por un lado, se menciona que el clavicordio data del siglo XVIII, está construido en madera y metal con unas medidas de 110x 36 cm y presenta una decoración de motivos orientales, tal y como se puede observar en el frontal del instrumento (Véase la figura 19). Respecto a su estado, Pérez-Aguilera expresa el buen aspecto de conservación general en el que este se encontraba, aunque mostraba signos evidentes de suciedad y polvo acumulado, algunas manchas puntuales, grietas y oxidación de elementos metálicos entre otros componentes. En el dossier también se detalla el tratamiento de limpieza, protección, encolado, eliminación de óxido, reparación y protección final que este necesitaba:



Figura 19. Clavicordio decorado con motivos orientales. Siglo XVIII. AMF. Fondo Puyana. Fotografía Javier Algarra.

Por otro lado, está el salterio de la misma época (s. XVIII), fabricado en madera y metal, con dimensiones de 87,5x 40x 42 cm, ornamentado con adornos vegetales y marinos y permanecía guardado en una caja de madera de 44x 45x 95 cm (Véase la figura 20). A diferencia del anterior, el estado de conservación era bueno, aunque presentaba un mayor deterioro debido al paso del tiempo, a la suciedad y a haber sufrido un ataque de insectos xilófagos como relata el especialista en el informe:

«El salterio es una caja de resonancia trapezoidal, está ricamente decorada con motivos vegetales en la tapa superior y en el frontal la decoración es marina. Los laterales, donde van fijadas las cuerdas, están pintados de color azul y la moldura que enmarca la tapa de resonancia está decorada con pan de oro. Tiene dos “oídos” en forma de rosetas decorados con pigmento dorado.

Hay 23 juegos de cuerdas de metal, uno para cada nota, que están fijadas por clavijas en la parte derecha del salterio. Se conservan los plectros (varillas de palo), con los que se percutirían las cuerdas. Las cuerdas descansan sobre puentes, que son de madera decorada con pan de oro.

El salterio está fabricado con madera y metal. La tapa de resonancia posee una decoración vegetal. Está enmarcada con una moldura decorada en pan de oro. El frontal tiene una decoración marina. Los otros tres teclados están pintados de un color azul intenso. La parte de abajo del salterio no está decorada ni pintada. Tiene 23 juegos de cuerdas. El salterio está guardado en un estuche de madera forrado con terciopelo rojo en el interior. La tapa frontal tiene el cierre roto.

Respecto a su estado de conservación, visualmente es bueno, pero la madera es muy débil, incluso aparecen grietas de diferentes grosores en la tapa armónica, que probablemente estén ocasionadas por los movimientos naturales que sufre la madera debido a las alteraciones de las condiciones climáticas (temperatura y humedad).

Existe un ataque de insectos xilófagos que en este momento no están activos. El salterio tiene una considerable capa de suciedad superficial, que dificulta la visión de la policromía de la tapa de resonancia, y el color real de los lados secundarios. El frontal, no tiene tal capa de suciedad, y por eso se aprecia bien la decoración marina.

Existen excrementos de insecto y otras manchas puntuales. Oxidación y alteración de la capa de protección. En la parte frontal y trasera de la caja de resonancia, existen pérdidas tanto de la capa de preparación como de la policromía.

Hay pequeñas pérdidas volumétricas. Desencolado de los rosetones de los oídos y pérdida de pigmento dorado. Pan de oro en las molduras: hay lagunas en las que se ve el bol y el estuco. Oxidación de las cuerdas y las clavijas. Tiene 2 manguitos para percutir las cuerdas en buen estado de conservación»⁷⁷⁵.



Figura 20. Salterio decorado con adornos vegetales y marinos. Siglo XVIII. Fotografía AMF.

Se desconoce en cuánto está valorado el clavicordio, aunque el salterio está tasado en 25.000€. A continuación, se muestran dos imágenes que representan cómo se produjo este proceso de restauración en una de las salas del Archivo Manuel de Falla:

⁷⁷⁵ Véase el presupuesto de reparación del clavicordio y salterio. AMF.



Figura 21. Proceso de restauración del clavicordio y salterio. AMF. Fondo Puyana. Fotografía AMF.

3.3.2. Instrumentos contruidos a partir de originales

Pleyel Grand Modèle (1951) según modelo Pleyel (1912)

Rafael Puyana visitó Granada el 22 de octubre de 1992 con la finalidad de reparar, restaurar y conservar un clave que posteriormente donaría a la Fundación. A pesar de que la prensa asignó este Pleyel «Grand Modèle» a su maestra⁷⁷⁶, hay diversas fuentes que demuestran lo contrario.

En primer lugar, el interior de dicho instrumento, ubicado en la sala Universo Manuel de Falla, atestigua que era propiedad del intérprete: «Hecho por Pleyel en París para Rafael Puyana». Este fue realizado expresamente para el intérprete por la casa Parísina Pleyel en 1951 y presenta unas características similares al instrumento que la misma fábrica construyó para su profesora en 1912, «un clave de doble teclado que comporta la siguiente disposición y registros: 8' para cada teclado, un 4' (octava alta) y un 16' (octava baja) en el teclado inferior. Un registro “nasal” y otro de láud (hard-stop) pueden ser tocados desde el teclado superior. Los teclados se acoplan a voluntad y los registros están controlados por siete pedales. El plan sonoro del clave Pleyel está basado en el de los grandes claves de Hieronymus Albrecht Hass de Hamburgo, que representa el clave más elaborado del siglo XVIII»⁷⁷⁷.

Rafael Puyana anhelaba tener este instrumento –que seguía las especificaciones de la clavecinista polaca y cuyo plan sonoro estaba «basado en el de los grandes claves de Hieronymus Albrecht Hass de Hamburgo»⁷⁷⁸– para poder practicar mientras recibía la instrucción de Landowska en Lakeville (Connecticut). Así que, cumpliendo este propósito, la maestra escribió al crítico musical parisino Marc Pincherle para que acompañase y asesorase al joven músico cuando fuese a comprarse el clave a la fábrica Pleyel:

Querido amigo, Mi alumno, Rafael Puyana, te enviará mis afectuosos pensamientos. Estará contento al comprar un clave Pleyel. Estoy segura de que tendrás la amabilidad de ayudarlo y guiarlo. Pienso en ti muy, muy a menudo, leyendo y volviendo a leer tus magníficos libros y estudios. No me olvido de nuestras horas de Lozere, Rue Lapeyrere. ¿Cómo esta su esposa? Mi madre la quería muchísimo. Sigo siendo tu fiel amiga. Wanda Landowska⁷⁷⁹.

⁷⁷⁶ TAPIA, Jose Luis. «Rafael Puyana señala a Manuel de Falla como precursor del clave en la música contemporánea» en *Ideal*, 22-10-1992, p. 49.

⁷⁷⁷ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Auditorio Manuel de Falla (Granada). 23-11-1993. s.h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Programas; Véase también KOTTICK, E. L. *A history of the harpsichord...*, p. 426.

⁷⁷⁸ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Auditorio Manuel de Falla (Granada). 23-11-1993. s.h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Programas.

⁷⁷⁹ Carta. Wanda Landowska a Marc Pincherle. Lakeville-París. 06-05-1951. Carta original mecanografiada. AMF Fondo Puyana. Caja N° 95. Sobre con correspondencia. «Cher Ami, Mon élève, Rafael Puyana, vous transmettra mes affectueuses pensées. Il serait heureux d'acheter un clavecin Pleyel. Je suis sûre que vous aurez la bonté de l'aider et de le guider. Je pense à vous très, très souvent, en lisant et relisant vos magnifiques livres et études. Je n'oublie pas nos heures amicales de Lozère, de la Rue Lapeyrère. Comment va votre femme ? Ma mère l'aimait tendrement. Je demeure votre Amie très fidèle. Wanda Landowska». La traducción es propia.

En el Fondo Puyana se han encontrado unos folios manuscritos por el intérprete con el símbolo del hotel *Royal Monceau* –muy próximo a la fábrica Pleyel– que confirman que el clavecinista se trasladó a París a finales de agosto de 1951 para adquirir el instrumento. Durante su estancia en la capital Parísina, el intérprete anotó en sus tres primeras páginas del *Cuaderno Universal* la afinación, regulación y mantenimiento del Pleyel, los problemas que encontraba en el manejo de algún registro, además de incluir varias hojas con las digitaciones o movimientos de las manos que debía practicar, indicaciones de cómo se debían recolocar los cueros y registros o cómo operaban los diferentes pedales⁷⁸⁰.

Asimismo, en su biblioteca se ha localizado una carpeta negra de anillas que agrupa diversos documentos que atestiguan su adquisición y portan información de las características de los pedales, los registros, la posición de las clavijas, la designación de las cuatro cuerdas de cada nota, los acordes, la afinación y la longitud de las cuerdas⁷⁸¹, material que posiblemente reunió en su visita a la fábrica Pleyel y que posteriormente fue cumplimentando.

Aunque no se tienen más datos acerca de la compra, parece que el instrumento resultó no ser lo bastante bueno para Puyana. Por ello, su círculo más cercano le aconsejó que escribiese a la casa Pleyel para informarle del problema y en caso de se comprarse otro, adquiriese el construido por el señor Lebal⁷⁸². Hasta el momento no se conocen más datos de los acontecimientos que transcurrieron con posterioridad.

En segundo lugar, otra muestra más que avala que este instrumento era de su propiedad, fue el escrito que el propio intérprete firmó junto a Isabel de Falla, en la cesión de este clave a la Fundación Archivo Manuel de Falla en 1992 (Véase la figura 22). Igualmente, en dicho documento, manifiesta que es esta institución quien tiene que encargarse de la conservación y el cuidado del instrumento además de velar por su buen uso con la interpretación de las obras de Manuel de Falla y otros compositores coetáneos a esta época.

En la Ciudad de Granada, el día 22 de octubre de 1992, se reúnen: Rafael Puyana, clavecinista, de nacionalidad colombiana y con domicilio en París 7, 88 Rue de Grenelle, e Isabel de Falla, presidenta de la Fundación Archivo Manuel de Falla, con sede en Madrid, calle Carbonero y Sal, 16.

Rafael Puyana expone, que es el propietario de un clave de dos teclados, marca Pleyel “Grand Modèle”, fabricado en París hacia 1950. Este instrumento posee las mismas características al que tuvieron a su disposición Manuel de Falla y Wanda Landowska para la composición, estreno y grabación del “Concerto” de Manuel de Falla. En este clave Wanda Landowska impartió

⁷⁸⁰ Véase Carpeta negra de anillas. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta Anillas Negras; Cuaderno de Notas Pleyel. 30-08-1957. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a.

⁷⁸¹ PUYANA, Rafael[?]. Descripción de los diferentes registros del clave Pleyel Grand Modèle [8 hojas]; Véanse también el [s.a.]. Dibujo de la longitud de una cuerda (16 pies) Pleyel; PUYANA, Rafael. Notas manuscritas sobre la regulación de un clave [3 hojas]. 15-03-1952; PUYANA, Rafael. Notas manuscritas por Puyana de cómo deben estar las cuerdas según las indicaciones de Landowska [2 hojas. Metal France al inicio]; PUYANA, Rafael. Hojas incompletas de la activación de los pedales [3 hojas]. Todos estos documentos en el AMF Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta Negra de Anillas.

⁷⁸² Carta. Denise Restout a Rafael Puyana. [S.l.]-[S.l.]. 25-10-1954. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta Anillas Negras.

lecciones, ilustrando ejemplos en él a Rafael Puyana. Al no fabricarse ya estos instrumentos, este clave debe ser considerado como un bien de interés histórico, particularmente relacionado con la música compuesta en la primera mitad del siglo XX, y muy especialmente la de Manuel de Falla. Rafael Puyana procede en este momento a materializar su voluntad de que este clave se preserve en forma adecuada a su interés cultural, dándolo a la Fundación Archivo Manuel de Falla, con destino a su conservación en el Archivo Manuel de Falla, en depósito en el Centro Cultural Manuel de Falla en Granada, Paseo de los Mártires, s/n, Alhambra., y condicionado en su uso a que sólo se utilice para interpretar las obras escritas por Manuel de Falla (“Retablo de Maese Pedro” y “Concerto”), y otras obras contemporáneas relacionadas con la música de Manuel de Falla y su época, o en relación explícita a la labor musical protagonizada por Wanda Landowska, programada expresamente con estos fines. El instrumento no deberá trasladarse en ningún caso fuera del lugar donde se ubique el Archivo, debiendo conservarse allí con las debidas garantías de protección y mantenimiento. El material de repuestos e instrumental específico para su uso en este clave, según inventariado adjunto, queda depositado en el Archivo para este fin.

Isabel de Falla, en nombre de la Fundación Archivo Manuel de Falla, acepta y agradece esta importante donación hecha por el Maestro Rafael Puyana, que tanto ha colaborado siempre con este Archivo y con la difusión de la música de Manuel de Falla, expresando que se garantiza por el Archivo el cumplimiento de las condiciones aquí descritos⁷⁸³.



Figura 22. Maribel de Falla y Rafael Puyana. 22-10-1992. Fotografía AMF.

El intérprete eligió para su mantenimiento y afinación a José María Leonés, quien fue su alumno de «Clave, afinación y regulación de instrumentos» en el curso Manuel de Falla de 1971⁷⁸⁴. Leonés accedió a desempeñar esta labor y la continúa ejerciendo hoy día, no solo con este instrumento sino con todos los de la colección. Durante su estancia granadina, Puyana aprovechó para comentarle personalmente algunas cuestiones del instrumento, tal y como se observa en las figuras 23:

⁷⁸³ AMF. Documento donación Clave Pleyel «Grand Modèle». Granada, 22-10-1992. AMF.

⁷⁸⁴ Entrevista realizada por M. Victoria Arjona a José María Leonés (Granada, España, 13-04-2015).



Figura 23. Rafael Puyana y José María Leonés. Fotografías. Musical Leonés y AMF.

A diferencia de los otros claves de la colección, el Pleyel se encuentra en la *Exposición Permanente Universo Manuel de Falla*, un espacio donde se puede contemplar las distintas etapas creativas y vitales del compositor gaditano. No obstante, esta no fue la primera vez que el instrumento estuvo en Granada, ya que en 1978 –con motivo de los conciertos celebrados en la inauguración del Auditorio Manuel de Falla– Puyana lo trasladó para interpretar el *Concerto para clave*. Los altercados producidos en el Auditorio fueron motivos suficientes para que Isabel de Falla decidiese llevárselo y custodiarlo en Madrid⁷⁸⁵. Posteriormente cuando el Archivo Manuel de Falla se instaló en Granada, de nuevo el clave se trasladó a la ciudad y fue exhibido en la exposición titulada «Manuel de Falla, imágenes de su tiempo»⁷⁸⁶.

Willard Martin (1982) copia del Blanchet (s. XVIII)

El epistolario deja patente que Rafael Puyana quería hacerse con una copia del Blanchet. En ella se evidencia que originariamente este instrumento se lo había solicitado –e incluso había entregado una señal de \$3. 400– al constructor Bill Hyman. Pero desgraciadamente, la muerte de este último en octubre de 1974, hizo que Puyana se quedase sin el instrumento fabricado por el prestigioso artesano⁷⁸⁷ (Véase el apartado 2.3.1.). Tiempo después, el músico colombiano requirió los servicios de Willard Martin para recrear el clave de dos teclados realizado por Nicolás Blanchet del siglo XVIII que

⁷⁸⁵ TAPIA, J. L. «Rafael Puyana señala a Manuel de Falla...», p. 49. El clave fue abandonado y abierto sin pedir permiso cuando estaba Mariló García Cotarelo de Concejala de Cultura.

⁷⁸⁶ TAPIA, José Luis. «Falla, imágenes de aquel tiempo» en *Ideal*, 05-11-1992, p. 48. Véase también DE PERSIA MARMO, Jorge. *Manuel de Falla: imágenes de su tiempo*. Granada, Archivo Manuel de Falla, 2001.

⁷⁸⁷ Carta. Rafael Puyana a Doris E. Hyman. París-Hoboken (New Jersey). 26-10-1974. Carta copia al carbón manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja azul sin numerar, Cámara. Documentación.

pertenecía a una colección privada de París⁷⁸⁸ y representaba «la más pura tradición instrumental franco-flamenca de finales del siglo XVII y principios del XVIII»⁷⁸⁹. Con este instrumento, el clavecinista podía producir unos «graves potentes, registros ricos en el tenor y el alto y unos agudos limpios, aunque ligeramente frágiles, perfecto para dilucidar las sutiles líneas musicales colores y ornateos de los compositores franceses»⁷⁹⁰.

Por citar algunas líneas acerca de su constructor francés, este formó parte de la dinastía más célebre del siglo XVIII dedicada a la construcción de claves desde finales del siglo XVII hasta la mitad del XVIII y de pianos hasta la mitad del XIX. Los claves Blanchet fueron los favoritos de François Couperin y se convirtieron en los fabricantes oficiales de Luis XV⁷⁹¹. La familia Blanchet también era muy conocida porque reconstruían claves antiguos –especialmente los Ruckers y Couchet⁷⁹²– adaptándose a los nuevos requisitos musicales, una práctica conocida como *Ravalement* –renovación⁷⁹³– que adquirió su esplendor en torno a 1750. El estándar de clave de la época posee una clara influencia de los Ruckers puesto que tenía una caja de resonancia más pesada, un doble teclado para crear un timbre distinto, un registro de laúd en uno de los 8' del teclado y un ámbito con 5 octavas (Fa1-Fa6), estando según Roberto L. Pajares, entre «los mejores instrumentos jamás construidos»⁷⁹⁴.

⁷⁸⁸ Véanse las características del mismo en PUYANA, Rafael. «Los instrumentos» [1 hoja]. Escrito mecanografiado. AMF. Fondo Puyana. Caja Nº 118a. Notas para programas y comentarios musicales.

⁷⁸⁹ PUYANA, Rafael. «La Música Antigua Española para clave» [9 hojas]. París. 00-05-1992. Escrito mecanografiado. AMF. Fondo Puyana. Caja Nº 118a. Notas para programas y comentarios musicales.

⁷⁹⁰ PHILIPS, John. «Blanchet». *The Harpsichord and clavichord: an encyclopedia*. Igor Kipnis (ed). New York, Routledge, p. 34. «The 1730, in excellent playing condition, has a powerful yet clear bass, rich tenor and alto registers, and a clean if slightly brittle treble. It is perfect for elucidating the subtle musical lines, colors, and ornaments of contemporary French composers. This instrument has inspired many modern copies».

⁷⁹¹ BOALCH, Donald H. *Makers of the harpsichord and clavichord 1440 to 1840*. Oxford, Clarendon Press, 1974, pp. 17-18; PHILIPS, J. «Blanchet...», pp. 33-37; DOWD, William y R, KOSTER, John. «Blanchet». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, MacMillan, 2001, vol. 3, pp. 680-681.

⁷⁹² RIPIN, Edwin M. Ripin, O'Brien, G. Grant, CADLWELL, John y WRAIGHT, Denzil. *The New Grove Early Keyboard Instruments*. New York, W. W. Norton and Company, 1989, p. 78. El rango se expandió de GG-e³ a FF-f³.

⁷⁹³ KOTTICK, E. L. *A history of the harpsichord...*, pp. 247-257; PHILIPS, J. «Blanchet...», p. 34.

⁷⁹⁴ PAJARES ALONSO, Roberto L. *Hª de la música en 6 bloques. Bloque 4. Dinámica y Timbre: los instrumentos*. Madrid, Visión Libros, 2012, pp. 236-237. Véase también MARSHALL, R (ed.). *Eighteenth-century Keyboard Music...*, p. 11; HUBBARD, F. *Three Centuries of Harpsichord Making...*, pp. 116-117, 289-290.



Figura 24. Clave de dos teclados realizada por Willard Martin en 1982. Fotografía AMF.

Hasta el momento se desconoce si el intérprete deseó hacerse con el original. La única información localizada es que encargó a Willard Martin –uno de los constructores de claves más reconocidos el siglo XX– realizar una réplica del Blanchet. Esta fue fabricada –como se indica en la parte frontal– en 1982 en su taller de Bethlehem (Pennsylvania, Estados Unidos). Tampoco se ha encontrado información que aluda a cómo se pusieron en contacto y concretaron los términos de la fabricación del instrumento. Las características de la citada copia instrumental, apareció publicada en el portal de subastas *AuctionFR* en 2005, donde se pudo adquirir el instrumento por un precio que oscilaba entre 40.000-42.000€:

Características del instrumento: 2 teclados y dos juegos de cuerdas. Los registros y el acoplamiento de los teclados se manejan manualmente. El teclado superior: un 8'. El teclado inferior: un 8' y un 4'. El juego del láud (harp-stop) puede ser activado para cualquier registro de 8'. La extensión de los teclados transpositores: 5 octavas FAO-fa 5 (rango F1-f6). Las columnas retorcidas del pedestal de estilo Luis XIII descansan sobre un entrelazado antiguo llamado *ruban d'amour*. Todo el instrumento está decorado en falso mármol amarillo y verde, copiando un documento de la época: una pieza de moldura del siglo XVIII decorada en esos tonos. La caja de resonancia tiene una roseta y su decoración sigue la tradición flamenca, pero en tonos de armonía con los colores generales del clavicémbalo. Este instrumento tiene una cubierta protectora»⁷⁹⁵.

⁷⁹⁵ [s.a.]. Descripción del Grand clavecin fait en 1982 par Willard Martin à Bethlehem, Pennsylvanie, d'après un original de Nicolas Blanchet, en *Auction.fr*, [s.f.], <http://bit.ly/3pA9tOZ> [consulta 07-04-2020]. Véase también PUYANA, Rafael. «Los instrumentos» [1 hoja]...

Resulta muy curioso cómo las singularidades anteriormente descritas de la copia del clave Blanchet, actualmente valorado en 65.000€, aparecen en un boceto⁷⁹⁶ que presenta las dimensiones –240cm x 96cm x 94cm– y forma descritas, que hace pensar que se trata del mismo instrumento.

Igualmente, se ha de anotar que este no fue único instrumento que Martin hizo para el intérprete, puesto que en 1993 le fabricó el Virginal-muselar de tipo flamenco tomando como modelo el original de Jean Couchet de 1650⁷⁹⁷. Tan solo queda muestra de las herramientas y utensilios, varias fotografías, el listado detallado de la afinación de ambos instrumentos junto con otro documento que especifica cómo realizar la sustitución de cuerdas y plectro de ambos instrumentos, siempre con el bajo «con la llave en posición plana» en la copia del clave francés y «con el teclado en la posición de transposición inferior» del virginal muselar.



Figura 25. Herramientas de Willard Martin. AMF. Fondo Puyana. Fotografía del AMF.

Según evidencia la correspondencia consultada entre constructor e intérprete, Rafael Puyana quedó muy satisfecho por la creación de estos instrumentos:

⁷⁹⁶ PUYANA, Rafael[?]. Medidas de un clave [1 hoja]. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Naranja.

⁷⁹⁷ Véase la nota 788.

[...] Me alegra saber que está disfrutando de sus instrumentos en Bogotá. No supe la opinión que tuvo de ellos. En cualquier caso, yo estuve muy contento de mi trabajo cuando salieron de aquí. En breve prepararé la factura por estas pequeñas cosas. Sinceramente Willard⁷⁹⁸.

Goble (1994) copia del Hass (1740)

El instrumento original fue fabricado por Hieronymus Albrecht Hass en 1740. El constructor alemán fue uno de los más importantes de los siglos XVII y XVIII, cuyos claves se caracterizaban por tener un mayor tamaño, más pesado y una sólida construcción, con una sonoridad más profunda que los franceses y los flamencos⁷⁹⁹. Algunos estudiosos lo califican como el clave más elaborado que se conserva en el siglo XVIII.

Wanda Landowska pudo verlo en la exposición mundial de 1900 en París⁸⁰⁰ y al tocarlo, quedó sorprendida tanto por las inusuales características que poseía como por las posibilidades de registros y combinaciones que ofrecía. De hecho, el mismo le sirvió como modelo en la elaboración del plan sonoro del Pleyel. Tiempo después, la clavecinista perdió su paradero. No obstante, según el testimonio que el propio intérprete relata en el catálogo que acompaña la grabación las *Six partitas from the Clavier-Übung* –donde aporta más detalles de la adquisición y particularidades del clave que en cualquiera de los programas de mano y escritos distribuidos entre su biblioteca personal⁸⁰¹–, las conversaciones que mantuvo con Landowska en Lakeville durante su periodo formativo despertaron el interés por este instrumento.

Sin duda, el Hass 1940 posee una riqueza y belleza sonora excepcional, muy distinta a los claves que la artista había probado hasta el momento. Por aquel entonces, el Hass pertenecía a Edgard Costil, un distribuidor de pianos y especialista en fabricar elaborados instrumentos musicales mecánicos, que lo había comprado en Perpiñán (Francia)⁸⁰². Tras la mencionada exposición, el paradero del clave de triple teclado se desconoció hasta alrededor de 1920, cuando se supo que fue propiedad de Marcel Solomon –un comerciante parisino de instrumentos antiguos– que se lo vendió a la viuda del embajador Henri de Jouvel.

Tiempo después, el clave original apareció fotografiado en la revista *Réalités* formando parte de la decoración del apartamento. La distribución del número de la

⁷⁹⁸ Carta. Willard Martin a Rafael Puyana. U.S.A.-[S.I.]. 14-07-[s.f.] Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja azul sin número. Cámara. Sobre marrón 05-12-2005; Véase también Carta. Willard Martin a Rafael Puyana. U.S.A.-[S.I.]. 11-05-1998. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja Nº 89. Adj. R. 1572.

⁷⁹⁹ PAJARES ALONSO, R. L. *Hª de la música en 6 bloques. Bloque 4...*, pp. 239-242.

⁸⁰⁰ EIGELDINGER, Jean-Jacques. «Wanda Landowska. Situation historique, position artistique». *Music of the past, instruments and imagination*. Actas del Congreso Internacional *Harmoniques*, Lausanne, 2004. Michael Latchman (ed.). Pieterlen, Verlag Peter Lang, pp. 213-238.

⁸⁰¹ *Six partitas from the Clavier-Übung I* [Grabación sonora]...

⁸⁰² Fue la musicóloga Beryl Kenyon de Pascual descubrió la venta de claves de tres teclados en venta en *La Gaceta de Madrid* durante los años 1761 y 1762/4?. La hipótesis que plantea Puyana es que la colección de instrumentos se distribuyó tras la muerte de la reina.

citada revista llegó a Lakeville y Puyana, fue testigo de la exaltación que sintió su maestra cuando nuevamente se reencontró con el Hass de 1740.

Yo estaba allí en ese momento y fui testigo de la viva emoción que Landowska sintió. Para ella representaba una reivindicación, como me dijo al ver la foto: “Verás, Rafael, durante cuántos años he pensado en este instrumento que vi una vez y supe de su existencia, y nadie quiso creerme e incluso me dijeron que fue producto de mi imaginación. Espero volverlo a ver algún día y, sobre todo, poder tocarlo. [...]”⁸⁰³.

El anhelo de conseguir lo que Landowska no había podido, lo incitó a su búsqueda. Su inquietud por conocer todas las singularidades de los instrumentos de tres teclados, le hizo recabar información, adquirir grabados alemanes del siglo XVIII⁸⁰⁴, hacerse con la imagen que se mostró en la portada de la divulgación⁸⁰⁵, e incluso llegar a convertirse en el propietario del instrumento en 1964⁸⁰⁶.

Como menciona Raymond Tuttle ese clave fue, es y será una vinculación directa entre ambos clavecistas⁸⁰⁷. Para su restauración, Rafael Puyana contó con la ayuda de su amiga la Condesa de Chambure –directora del museo de instrumentos antiguos de París⁸⁰⁸–, la cual había invitado a Frank Hubbard para restaurar algunos de su colección y del museo. El intérprete, al no encontrar a nadie más experimentado para llevar a cabo esta labor, aprovechó la estancia Parísina de Frank Hubbard y a su asistente canadiense Hubert Bésard, para encomendar esta tarea. Según afirma el intérprete en las notas que acompañaban a un disco, los constructores hicieron una decepcionante reparación del clave en los talleres del Museo del Conservatorio de París que le imposibilitaron su uso durante un tiempo⁸⁰⁹.

⁸⁰³ *Six partitas from the Clavier-Übung I* [Grabación sonora]..., p. 46 «[...] It was there at there at the time and witnessed the lively emotion she felt. For her it represented a vindication, as she said to me as she saw the photo: “You see, Rafaelitek, for how many years I have thought about this instrument that I saw once and knew to exist, and no-one wanted to believe me and even said it was a figment of my imagination. i shall ope to see it again one day and, above all, to be able to play it” [...]».

⁸⁰⁴ [s.a.]. Detalle de un grabado alemán del siglo XVIII por J. Mel. Süßlinus representando una dama que juega sobre el clavecín con tres teclados acompañando a una cantante (Colección R. Puyana) París. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia Ann Turner.

⁸⁰⁵ [s.a.]. Fotografía Réalités. 33, Rue Saint-Georges París 9° AMF Fondo Puyana. Caja N° 89 R. 1570 p. 14.

⁸⁰⁶ [s.a.]. Catálogo de la subasta del clave H. A. Hass (1740), en *Drouot* París, 25-03-2014, <http://bit.ly/3tdS9BW> [consulta 04-09-2018].

⁸⁰⁷ TUTTLE, R. «BACH 6 PARTITAS...», p. 103.

⁸⁰⁸ [s.a.]. *Geneviève Thibault, comtesse Hubert de Chambure une vie au service de la musique*. París, Societé des amis du Musée instrumental du Conservatoire National Supérieur de musique de París, 1981. AMF. Fondo Puyana. C. 133-3319. Véase también la correspondencia entre Puyana y la Sociedad Parísina, quienes le piden asesoramiento de la gestión de la colección instrumental tras la muerte de la condesa.

⁸⁰⁹ *Six partitas from the Clavier-Übung I* [Grabación sonora]..., pp. 41-51.



Figura 26. Rafael Puyana y Frank Hubbard. AMF. Fondo Puyana Caja s/n IV.

En una de las cartas localizadas en su biblioteca personal, la Sra. Bjarne B. Dahl, que se dedicaba a realizar los informes de trabajo de restauración de claves antiguos, había mostrado su preocupación por la reparación que pudiesen hacer Hubbard y su asistente sobre el instrumento, advirtiendo al clavecinista de las malas prácticas que habían realizado pese a tener un renombre dentro de la fabricación, restauración e historiador de clavicémbalos⁸¹⁰. Tras su reparación pudo exhibirlo en el concierto celebrado el 7 de junio de 1984 en el *Teatro Real* del Castillo de Versalles dentro del vigésimo primer *Festival de Versalles*, además de mostrarlo en numerosos recitales y grabaciones discográficas⁸¹¹.

⁸¹⁰ Carta. Bjarne B. Dahl a Rafael Puyana. California-[S.l.] 20-12-1966. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 89. R. 1570 pp. 88-89.

⁸¹¹ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Opéra Royal. 21° Festival de Versailles 23 mayo al 29 junio 1984. 07-06-1984. s.h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas. Véase anunciado en [s.a.]. *Le monde de la musique*, 68 (1984), p. 95. Se ha de puntualizar que el programa sitúa su celebración en el Teatro, no la Ópera Real del Castillo de Versalles.

Pero para la desgracia de Puyana, B. Dahl tuvo razón y transcurrieron casi veinte años hasta que Puyana encontró a la persona adecuada para realizar esta labor. El restaurador elegido fue Andrea Goble –de Robert Goble and Son Ltd–, quien lo reparó en su taller de Oxford en 1994, siguiendo la pauta de otro clave alemán (fechado en 1734) ubicado en un museo de Bruselas⁸¹².

Rafael Puyana lo describe como el instrumento más elaborado del siglo de las luces, cuyas características únicas hacen que constituya el cénit de la construcción de claves en Alemania⁸¹³. El creador de esta obra de arte musical, Hieronymus Albrecht Hass, pretendía obtener una variedad de colores y contrastes, concibiendo así el sonido del instrumento como si un órgano se tratase:

Un instrumento excepcional: el clave más elaborado del siglo dieciocho y el único ejemplar antiguo de tres teclados incontestablemente auténtico, conservado intacto hasta nuestros días. Firmado y fechado en la tabla armónica por Hieronymus Albrecht Hass, de Hamburgo, en 1740, este gran clave representa el máximo desarrollo a que llegó la manufactura clavecinística alemana. Es también uno de los pocos claves originales del dieciocho dotado del registro de octava baja, llamado de 16 pies. Desde el punto de vista de la interpretación musical, conviene anotar que cuando fue construido el Hass de tres teclados, los grandes compositores de la época barroca aún estaban vivos y en plena actividad. Nadie duda de que tuvieron a su disposición claves entonces de tipo corriente, de uno y dos teclados. Sin embargo, referencias en textos históricos y representaciones en grabados de la época barroca, comprueban la existencia, antes del de Hass, de otros claves de tres teclados⁸¹⁴.

Respecto a las cuestiones técnicas y características del instrumento⁸¹⁵, el clave posee tres manuales con un ámbito de cinco octavas –de FF a g3– cromáticas sin el FF# en el bajo y registros de arpa y laúd. Tiene cinco juegos de cuerdas dos de 8' y una de 4', 2' (desde FF a c1) y 16'. Entre sus peculiaridades, resalta que el tercer teclado (el más bajo) se puede sacar. En el catálogo adjunto al disco ya citado, Rafael Puyana explica los acoplamientos y efectos que se podían conseguir en este instrumento con el juego de registros. Asimismo, el clavecinista añade que la afinación era más baja que la que se utiliza hoy día, oscilando entre 411-415Hz.

En cuanto a la decoración presentada, Puyana describe e ilustra en las notas que acompañan al disco, las distintas interpretaciones que se pueden contemplar de las imágenes que se muestran en la tapa de este instrumento original⁸¹⁶. Por un lado, el Sr. Costil se imaginó que se representaba a Catalina la Grande. Esta afirmación no

⁸¹² STEVENS, David. «A harpsichord who dares to buck the tide» en *The New York Times*, 06-10-1985, p. 24.

⁸¹³ Carta. Rafael Puyana a Hernando Santos. París-Bogotá (Colombia). 00-05-1993. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Notas para programas y comentarios musicales.

⁸¹⁴ PUYANA, Rafael. «El clave de tres teclados de Hieronymus Albrecht Hass» en *El Tiempo*, 24-05-1993, <https://bit.ly/2zLEKHA> [consulta 01-08-2018]; Véase también PUYANA, Rafael. «Specifications (complete) of the three-manual harpsichord by Hieronymus Albrecht Hass, Hamburg, 1740» [1 hoja]. Caja N° 118. Carpeta Decca; STEVENS, David. «A harpsichord who dares...», p. 24.

⁸¹⁵ Expuestas en el catálogo discográfico referenciado y también estudiadas por RÍOS RUANO, F. «Clave excepcional en España ...», <http://bit.ly/2JjNgkh> [consulta 16-12-2017] y KOTTICK, E. L. *A history of the harpsichord...*, pp. 311-312.

⁸¹⁶ Véase [s.a.]. Tapa del clave original Hass (1740). AMF. Fondo Puyana. Caja N° 90. Forro blanco.

convenció demasiado al clavecinista, quien argumentaba que la composición presentada era una alegoría de Dido y Aeneas⁸¹⁷ o París y Helen. Además, el músico aseguraba que no guardaba relación con el rostro de la emperatriz rusa o los elementos decorativos del país, sino más bien con la reina Bárbara de Braganza y el Palacio de Aranjuez. Puyana llegó a conjeturar que incluso el clave pudo pertenecer a la reina al aparecer pintado en la tapa del instrumento⁸¹⁸. Un dictamen que no es compartido por muchos de los investigadores del ámbito de la iconografía y organología:



Figura 27. Clave construido por Hieronymous Albrecht Hass (1740). Imágenes del catálogo de la subasta, <https://bit.ly/3h0R36N> [consulta 08-04-2020].

En el mismo documento, el artista habla de los materiales con los que está construido, haciendo referencia a que el exterior está pintado imitando carey con discretos elementos de *chinoiseries* dorados. El borde del frontal del teclado está rodeado de incrustaciones de marfil y placas de carey. En su interior, se perciben los adornos de marfil con diseños barrocos refinados. Respecto al teclado, se puede contemplar que las teclas naturales están hechas en carey y rematadas en marfil, mientras que las accidentales están en marfil con adornos incrustados en carey. La caja de resonancia, pintada con ramas de hojas y flores junto a la firma del constructor, se sostiene por siete patas de bolas esculpidas conectadas entre sí por un marco modelado conocido como *ruban d'amour* (cinta de amor). Este instrumento fue vendido en una subasta en París por la cantidad de 1.200.000€ - 1.500.000€:

⁸¹⁷ Véase GALLOCHE, Louis. *Tableau exposé à Londres attribuée à Louis Galloche (1670-761). Marché de l'Art*. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 90. Las actitudes y representación de los personajes son similares pero el estilo, diseño y color son totalmente distintos.

⁸¹⁸ *Six partitas from the Clavier-Übung I* [Grabación sonora]...



Figura 28. Clave original Hass (1740). AMF. Fondo Puyana. Caja N° 90. Fotografías.

Rafael Puyana quedó tan satisfecho por la restauración realizada, que encargó a Andrea y Anthony Goble realizar una copia de este instrumento (Hass, 1740). Acorde a las indicaciones del interior del mismo, este se fabricó en 1994 en el taller que estos tenían en Oxford. El mismo posee unas dimensiones de 275 x 104 x 38cm, pesa aproximadamente 160 Kg, su afinación está entre 392Hz, 415Hz o 400Hz y tiene una terminación con imitación al caparazón de tortuga lacado con bandas doradas. La única diferencia visible respecto al original, es que no presenta decoración alguna en la tapa, aunque sí dibujos con motivos campestres bajo el cordal⁸¹⁹:

⁸¹⁹ Véanse las características descritas por Puyana en la carta. Rafael Puyana a Alain [Montebello?]. [S.l.]-[S.l.]. 14-02-2006. Carta original manuscrita y mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 90. Sobre blanco. Tarjeta. Para saber más, consultar RICARDS, Arne y KNOWLAND, Isabel. «Anthony Goble (1957-2000)». *Early Music*, XXIX, 2 (2001), p. 327.



Figura 29. Copia del Clave Hass 1740 construida por Goble en 1994. Fotografías del AMF.

Se ha de destacar la documentación que Puyana conservó de esta copia del Hass construida por Goble entre la que sobresale la correspondencia con Alain de Montebello

en la que menciona las características del instrumento⁸²⁰, las facturas generadas por la construcción –que ascendió a un total de £26.143,75– del transporte del instrumento⁸²¹, su recepción a cargo del clavecinista Álvaro Huertas o cómo se tiene que desmontar cada uno de los teclados de la copia del Hass. Acerca de este último, existen varios documentos que detallan los pasos que se han de seguir. Por un lado, unas hojas manuscritas con ilustraciones que, a juzgar por la letra podrían decirse que son de Puyana. Por otro, está la carta que Huertas le envía al artista el 24 de febrero de 1997, informando del buen estado y funcionamiento del Goble, además de los procedimientos que debía de hacer para desmontar el teclado:

[...] Nuestro Hass funciona de maravilla y es un verdadero consuelo sentarse a tocar Bach en él. Aquí están las instrucciones para desarmar el teclado del Hass-Goble FF-g³:

1. Sacar en orden todos los Jacks (están numerados).
2. Levantar el nome-board.
3. Desatornillar los tornillos de transposición que están debajo del clavecin, a la altura del teclado interior.
4. Sacar el bloque de transposición (lado derecho del teclado).
5. Tomar con cuidado el teclado inferior y deslizarlo hacia afuera suavemente. Deben salir los dos teclados al tiempo.

Espero que esto funcione como dijo Goble. Quedo a la espera de sus noticias
Un abrazo,
A. Huertas⁸²².

La Fundación Archivo Manuel de Falla, tras su adquisición en 2013, decidió restaurarlo y encargó este trabajo a José María Leonés. Actualmente esta réplica está valorada en 120.000€ y se puede encontrar en el Aula Puyana del Auditorio Manuel de Falla.

3.3.3. El transporte de instrumentos

La documentación albergada en su fondo personal y el testimonio de sus discípulos, hacen referencia a cómo el intérprete trasladó sus valiosos claves mediante en el avión⁸²³ o su vehículo particular –de marca *Buick*– que adaptó a los recitales que ofrecía⁸²⁴. Pese a que en la siguiente imagen el clavecinista aparece como conductor,

⁸²⁰ Carta. Rafael Puyana a Alain [Montebello?]. [S.l.]-[S.l.]. 14-02-2006. Carta original manuscrita y mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 90. Sobre blanco. Tarjeta.

⁸²¹ Factura copia del Hass 1740 (Goble 1994) en Service Export a Rafael Puyana. Londres-París. 21-06-1995. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 90. Sobre Goble 3 Manual Copy of Hass 1740; Véase también el contenido del Sobre. Entre otras cuestiones especifica cómo desmontar el teclado del Goble (1994).

⁸²² Carta. Álvaro Huertas a Rafael Puyana. Bogotá-París. 24-02-1997. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja azul sin número. Cámara.

⁸²³ Carta. Rafael Puyana a Mis [?]. Cleveland-[S.l.] 08-11-1966. Borrador original manuscrito. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta HUOK USA. Sueltos; Véase Factura. 2 Facturas de transporte. 16-06-1995. Robert Goble et Son Angleterre a Mr. Alvaro Huertas. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 90. Sobre. Goble 3 Manual copy of Hass 1740. Tunning Key. Plucking Order. Key to Goble 2 manual copy of Brussels Hass.

⁸²⁴ PALMER, Larry. «Memories of Rafael Puyana». *The Diapason*, 00-05-2013, pp. 11-12. «was the relative ease of Puyana's concert touring with such a large and heavy instrument, facilitated by his large Buick station wagon and a personally employed driver»; FOX, Margalit. «Rafael Puyana, Famed Harpsichordist, 81» en *New York Times*. 16-03-2013, p. 22. «Mr. Puyana began his career as a

Puyana tenía una persona de confianza que se encargaba de trasladarle los claves mientras él viajaba en avión si la distancia era demasiado larga.



Figura 30. Rafael Puyana en Trocadero (París). AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a.

Rafael Puyana finalizó su actividad profesional en 2005 y de forma esporádica colaboró con instituciones que requirieron su presencia. Vencido por la enfermedad, murió el 1 de marzo de 2013 en París (Francia).

harpsichordist playing on an immense, powerful instrument built in the 20th century to Landowska's specifications, hauling it in a Buick station wagon to concert halls across North America».

CAPÍTULO IV. La faceta docente de Rafael Puyana

Rafael Puyana compaginó su carrera concertística con su labor docente. A pesar de que la consideró como una tarea ardua que exigía un gran desgaste de fuerzas y a la que debía dedicarle mucho tiempo y paciencia, siempre se sintió en «la obligación moral» de compartir el conocimiento que recibió de mano de sus mentores⁸²⁵. Por ello, el clavecinista ofreció clases de Clave y Música Antigua, tanto en su domicilio parisino como en los prestigiosos cursos *Música en Compostela*, *Manuel de Falla* del *Festival Internacional de Música y Danza de Granada*, los impartidos en *Dartington Hall* y el *Conservatorio Americano de Fontainebleau*.

El siguiente capítulo surge con el propósito de abordar, por un lado, cómo se incorporó el artista en las instituciones españolas ya referenciadas; por otro, estudiar cuál fue el círculo artístico-musical del que se rodeó, la colaboración y la labor que desempeñó y quiénes fueron los discípulos que recibieron sus enseñanzas. Las fuentes documentales localizadas en la biblioteca personal del clavecinista, los archivos de estos organismos junto a los volúmenes monográficos y las publicaciones periódicas que difundían las actividades llevadas a cabo han permitido su reconstrucción, determinando su participación en *Música en Compostela* (1960-1965, 1983-1994) y el *Festival Internacional de Música y Danza de Granada* (1970-1985).

4.1. Rafael Puyana en *Música en Compostela* (1960-1965)

Una de las monografías más específicas que estudian este período, el origen y finalidad del proyecto a cargo de Andrés Segovia, es el primer volumen de *Música en Compostela (1858-1974)* escrito por Antonio Iglesias. El guitarrista linarense tuvo en mente durante varios años un «ferviente deseo de enseñar en su patria», creando unos cursos para mejorar la práctica y el perfeccionamiento del instrumento –asistiendo en calidad de becario u oyente⁸²⁶– más allá de las enseñanzas que se estudiaban en los conservatorios, integrando clases magistrales y conferencias-concierto. Su propósito pudo verse materializado en 1958 gracias al apoyo recibido por parte del diplomático José Miguel Ruiz Morales, con quién, decididos a impulsar este planteamiento, buscó una sede y un nombre con el que identificarse. Aunque en un principio se propuso Granada para su desarrollo, Javier Sánchez Cantón –director de la Real Academia de San Fernando– determinó que estos cursos debían realizarse en el *Hostal de los Reyes*

⁸²⁵ SANTIAGO, Marian Ron. «Puyana siente “la obligación moral de compartir sus conocimientos”» en *El Correo Gallego*, 06-08-1992, p. 22. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Programa Caracas-Bogotá-Barranquilla. Prensa en torno a *Música en Compostela*.

⁸²⁶ Programa de mano. *Música en Compostela XXXIII*. Curso Universitario Internacional de Música Española. Santiago de Compostela. Del 5 al 25 de agosto de 1990. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 103. Cursos; JIMÉNEZ GÓMEZ, Enrique. «Música en Compostela. Entre Noé y el Rey David». *Música en Compostela*. (1995-2007). Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, 2007, vol. 3, p. 85.

Católicos de Santiago de Compostela. En cuanto a su denominación *Música en Compostela*, Nenina Fabrique –esposa de Ruiz Morales– fue quien lo estableció⁸²⁷.

Pese a que esta institución se fundó en 1958, no fue hasta su tercera edición, celebrada del 21 de agosto al 15 de septiembre de 1960, cuando se tiene constancia que Rafael Puyana estuvo presente por primera vez. Seguidamente se describirá la intervención del músico colombiano durante el primer período en dicha institución.

III *Música en Compostela* (1960)

La incorporación del músico colombiano no fue un hecho aislado, ya que el artista, tras la invitación de Andrés Segovia –con quien mantenía una gran confraternidad (Véase el apartado 3.1.1.)–, se trasladó para estrenar junto a los becarios del curso las *Tres Cantigas del Rey* de su amigo Julián Orbón. Igualmente, aprovechó su estancia para llevar a cabo como solista algunas obras de G. Frescobaldi, Anónimo inglés del XVI, J. Bull, C. de Chambonnières, J. P. Rameau, J. S. Bach, G. Picchi, D. Scarlatti, Freixanet y M. Albéniz en el evento musical que tuvo lugar el 2 de septiembre de 1960 (Véase el apartado 5.1.2.).

Del mismo modo, en esa edición Rafael Puyana formó parte de la presidencia de profesorado que estuvo presente en la clausura de la III edición de los cursos junto con el diplomático José Miguel Ruiz Morales, el alcalde Porto Anido, Antonio Iglesias y el profesorado constituido por Margarita Pastor, Ramón Borrás, Conchita Badía, Alicia de Larrocha y Daniel Ericourt. Como broche final de la edición, el intérprete actuó en la cena oficial del Jefe de Estado y su señora, donde también colaboraron la soprano Conchita Badía y su pianista acompañante María Canela⁸²⁸.

Durante su estancia en Santiago de Compostela, como manifestó Genoveva Gálvez, Puyana se interesó por saber quién era la persona que impartía el Seminario de Música Antigua. El clavecinista se personó en el aula donde se ofertaba esta disciplina y fue allí donde la conoció. La artista recuerda que, en ese primer y grato encuentro, mantuvieron una distendida conversación, llegando incluso a recibir una invitación por parte de Puyana al concierto –de fecha desconocida– que ofreció en la *Plaza del Obradoiro*. Tras asistir al recital, Gálvez quedó tan fascinada con la técnica e interpretación que tenía que le hizo darse cuenta de que, a pesar de los conocimientos que había adquirido con su profesora alemana, debía mejorar su destreza en el clave. El músico la animó a seguir desarrollando su carrera artística y, en 1961 le envió una carta para que se trasladase a París con él con el objeto de ampliar y profundizar su conocimiento sobre el instrumento⁸²⁹.

⁸²⁷ IGLESIAS, A. *Música en Compostela (1858-1974) ...*, pp. 11-15.

⁸²⁸ *Ibid.*, pp. 83-84.

⁸²⁹ Entrevista realizada por M. Victoria Arjona a Genoveva Gálvez (Granada, España, 10-10-2016). Véase también ARES, Diego. «Recuerdos de una mañana con Genoveva Gálvez». *Scherzo*. 28-02-2021, <https://bit.ly/30oAIXf> [consulta 06-03-2021].

La intérprete guardó algunas de las fotografías que se hizo con el maestro durante su estancia Parísina. En la siguiente imagen (figura 31), se puede contemplar a los dos artistas que, acorde al testimonio aportado por Genoveva Gálvez, venían de dar un paseo por los alrededores de *Notre-Dame*. En ella se observa que Puyana tiene con el brazo izquierdo escayolado tras un incidente que sufrió con una puerta y del que, según comenta la clavecinista, le costó recuperarse, teniendo incluso que aplazar algunos conciertos:



Figura 31. Rafael Puyana y Genoveva Gálvez en París. AMF. Fondo Puyana.

Fue así como se estableció una relación de amistad y varios proyectos profesionales de los que surgieron, por un lado, varios recitales conjuntos que tuvieron lugar a principios de la década de los 60 en el *Museo del Prado* de Madrid (1962)⁸³⁰, en

⁸³⁰ Programa de mano. Genoveva Gálvez (clave). Amigos de «Música en Compostela». Museo del Prado. Madrid. 29-11-1962. 19h30. Notas al programa por Genoveva Gálvez. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 128. R.3166.

The Grace Rainey Rogers Auditorium de Nueva York (1963)⁸³¹ y en la iglesia *St. Séverin* de París (Francia)⁸³² posiblemente también en este último año, el cual lo estuvo preparando en Nueva York con el intérprete, quien había alquilado un clave para poder ensayar a dúo. Por otro lado, acontecieron una serie de grabaciones sonoras realizadas entre los años 60 y 90 incluidas en los discos *Concert a Trianon; Six sonates, Fandango, Concerto pour 2 clavecins; Padre Soler Antoni; Six sonates, Fandango, Concerto en sol majeur pour 2 clavecins; Splendeurs classiques de l'Espagne; Works for harpsichord; Obras para clave Puyana plays Bach* (Véase discografía de Puyana en el apartado 3.2.2. y los Anexos II y III). Igualmente, la avisó para que la clavecinista le pasase las páginas en el concierto del 28 de octubre de 1967 en el que interpretaba con la Orquesta Nacional de España⁸³³.

Los cursos *Música en Compostela* fueron el inicio de una amistad que se prolongó en el tiempo. Genoveva Gálvez siempre mostró su máximo agradecimiento al artista por los consejos y las clases que le dio de forma altruista en París donde, tras mucha práctica, consiguió mejorar su técnica. De todas las experiencias, la clavecinista recuerda lo exigente y metódico que era el artista, pues quería ser tan riguroso como su maestra lo había sido con él. Gálvez relata que Puyana seguía el mismo método que había aprendido con Wanda Landowska, el cual consistía en la preparación, el ataque y la ondulación de cada dedo, donde la fuerza –a diferencia de los pianistas– tenía que salir de la muñeca y no del brazo u hombro⁸³⁴.

Por último, se ha de enfatizar también la existencia de documentación que vincula a ambos artistas en el fondo del clavecinista, donde se han localizado diversos programas de conciertos ofrecidos por Genoveva Gálvez a los que Puyana asistió⁸³⁵ y seis cartas donde Gálvez le comenta la búsqueda musical que había realizado en distintas instituciones para localizar piezas de clave, le expresa su orgullo por los hallazgos musicológicos encontrados en la biblioteca del Escorial, le envía algunas fotocopias de partituras o incluso le pone al corriente de cómo tenía de avanzados la redacción de sus artículos⁸³⁶.

⁸³¹ Programa de mano. Rafael Puyana (clave), Genoveva Gálvez (clave) y Newell Jenkins (director). The Metropolitan Museum of Art 1962-1963. *The Grace Rainey Rogers Auditorium* (Nueva York). 07-03-1963. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 128. R. 3166. BALADA, Leonardo. «Nueva York: Intérpretes españoles en Manhattan» en *La Vanguardia Española*, 05-07-1963, p. 31.

⁸³² Programa de mano. Maxence Larrieu (flauta), Rafael Puyana (clave) [12-11-s.f. 21h] y Genoveva Gálvez (clave) y Rafael Puyana (clave) [13-11-s.f.]. Les Heures Musicales. Église St-Severin (Francia). AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.

⁸³³ Vídeo. Concierto de la Orquesta Nacional de España y Rafael Puyana (clave). ¿Teatro Real?. 28-10-1967, s.h., <http://bit.ly/3rmQAjL> [consulta 06-03-2021].

⁸³⁴ Entrevista realizada por M. Victoria Arjona a Genoveva Gálvez (Granada, España, 10-10-2016).

⁸³⁵ Programa de mano. Genoveva Gálvez (clave). Amigos de Música en Compostela». Museo del Prado. Madrid. 29-11-1962. 19h30. Notas al programa por Genoveva Gálvez. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 128. R.3166. Véase también Programa de mano. Genoveva Gálvez (clave). Bibliothèqure Espagnole (París). 28-05-1976. 20h45. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 125. Sobre blanco.

⁸³⁶ Carta. Genoveva [Gálvez] a Rafael Puyana. Madrid-[S.l.]. 07-05-1965. Carta original manuscrita. AMF Fondo Puyana Caja N° 64; Carta. Genoveva [Gálvez] a Rafael Puyana. Madrid-[S.l.]. 16-05-1965. Carta original manuscrita. AMF Fondo Puyana Caja N° 64; Carta. Genoveva [Gálvez] a Rafael Puyana. M[adrid]-[S.l.]. 17-11-1977. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 125. Sobre

IV Música en Compostela (1961)

En la IV edición del 20 de agosto al 15 de septiembre de 1961, Rafael Puyana fue nuevamente invitado por Andrés Segovia para sustituir como profesor y coordinador del Seminario de Música Antigua a Franzpeter Goebels, quien se encontraba enfermo. Del mismo modo, participó como intérprete y miembro del jurado en el Concurso Orensano Internacional de Interpretación.

De un total de 141 personas que cursaron diversas disciplinas en el *Hostal de los Reyes Católicos* y asistieron a los actos programados repartidos por distintas sedes de la ciudad, se inscribieron a esta disciplina –impartida en la *Sacristía Baja* del Hostal– Antonio y María Rosa Calvo-Manzano Ruiz, José López Calo, Judith Davidoff, Joseph Jean Marie Roucairol, Clemente Terni y Genoveva Gálvez Ortuño. Algunos de ellos participaron como músicos colaboradores en los conciertos que se programaron.

Otro acontecimiento a destacar fue el homenaje musical que Puyana recibió de manos del compositor Federico Mompou, quien le dedicó la *Canción y Danza N° 11* (1961). El estreno se produjo el 5 de septiembre de 1961 en el *Teatro Principal* de Pontevedra con la intervención del clavecinista junto a «Judith Davidoff, John Williams, Gerard Schaub, Enrique Santiago (como violinista, no como viola) y Pierre Salzman», en cuyo acto se ejecutaron otras obras de «Couperin, de Milán, de Narváez, de Mudarra, Bach, Byrd, Besard, J. K. F. Fischer y Vivaldi» en la sesión titulada *Audición de Música Cortesana* (Véase el apartado 5.1.3.).

Acerca del Concurso Orensano Internacional de Interpretación –realizado en colaboración con el Curso *Música en Compostela*–, se celebró el 13 de septiembre en la *Capilla* del Hostal bajo la presidencia de Andrés Segovia y Antonio Iglesias como secretario junto con los vocales «Manuel Palau, Rafael Puyana, Hans Haug, John Williams, Ramón Borrás Prim, Palau fue sustituido por Daniel Ericourt, [...] y Sófocles Papas». El primer premio fue concedido a José Tomás, el segundo a González Juliá y respecto al tercero, se otorgaron dos *ex aequo* –dotados por Papas y Puyana– para Oscar Ghiglia y Jiro Matsuda⁸³⁷.

V Música en Compostela (1962)

Entre los cambios de profesorado más relevantes en la V edición del 19 de agosto al 11 de septiembre de 1962 resalta la reincorporación de Franzpeter Goebels en la disciplina de Música Antigua, quien la compartió con Rafael Puyana. Ambos dieron clase a Carol Edmundo Bermúdez Ponce, Rafael Zambrano Zanudio, María Cateura

gris; Carta. Genoveva [Gálvez] a Rafael Puyana. [S.l.]-[S.l.]. 08-01-2001. Carta original manuscrita. AMF Fondo Puyana Caja N° 157 R. 3954; Carta. Genoveva Gálvez a Rafael Puyana. Madrid-[S.l.]. 17-06-2003. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 130. R.2506; Carta. Genoveva Gálvez a Rafael Puyana. Madrid-[S.l.]. 30-05-19XX. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana Caja N° 130. R.2507.

⁸³⁷ IGLESIAS, A. *Música en Compostela (1858-1974) ...*, pp. 78, 94-98, 100, 102 y104.

Mateu, Dolores Rosich Ventosa, Monserrat Torrent Serra, María Paz Urbietta, Diana Beeken y Gerard Schaub, conformando una minoría de un total de 146 personas asistentes.

Un brote de fiebres tifoideas en el Hostal de los Reyes Católicos, provocó la reestructuración de alojamiento –entre el Colegio Mayor *Generalísimo Franco* y la *Pensión Moure*– del alumnado que no se marchó a su casa. Los menos afortunados quedaron hospitalizados en el Sanatorio de *La Esperanza*⁸³⁸. Según atestigua Genoveva Gálvez, Rafael Puyana fue uno de los que la padeció. Conmovida por la situación, decidió permanecer en Compostela para asistir al intérprete en lo que necesitase⁸³⁹. La noticia difundida se transmitió entre sus amistades, quienes preocupados por la salud del intérprete contactaron con él. De acuerdo al contenido expuesto en algunas cartas, parece ser que transcurridos algunos meses la hipertermia recurría y Puyana tuvo que aplazar algunos compromisos profesionales que tenía previstos realizar en América, como se refleja en la correspondencia mantenida con Agnes Eisenberger⁸⁴⁰.

Pese a la desgracia acontecida, las clases, conferencias y conciertos prosiguieron. Entre las actividades desarrolladas en torno al clave, cabe señalar el ciclo «El pianismo actual y el clave histórico» que llevó a cabo Franzpeter Goebels junto al concierto de despedida el 3 de septiembre, los recitales ofrecidos por Genoveva Gálvez desde agosto a noviembre en distintos emplazamientos españoles ejecutando las obras de grandes maestros de los siglos XVII y XVIII y finalmente, la participación de Rafael Puyana en la comunicación oral que pronunció el 3 de septiembre –dentro del Seminario de Música Antigua– sobre la «Ornamentación y alteraciones rítmicas en la música europea de los siglos XVI, XVII y XVIII» y el concierto celebrado el 10 de septiembre a las 20h en el *Hostal de los Reyes Católicos*, donde el clavecinista acompañó al profesor John Williams a la guitarra y a los alumnos Gérard Scahub y Elías Arizcuren con la flauta y violonchelo respectivamente»⁸⁴¹. Acerca de esta última actuación, se ha localizado una crítica de prensa en *La Vanguardia Española* escrita por Luis Santamaría, quien referenció la forma de tocar de cada intérprete y del conjunto musical en general. Entre las piezas que el músico colombiano desarrolló con los dos becarios se mencionan las *Pieces en Concert* de J. P. Rameau. Únicamente con A. G. Schaub ejecutó la *Sonata en Mi bemol* de Bach. En cuanto a la actuación de Puyana, que estaba con fiebre, el crítico mencionó que no le sorprendió tanto como la primera ocasión que lo vio. No obstante, describió el buen resultado polifónico y la destreza que

⁸³⁸ *Ibid.*, pp. 113-119.

⁸³⁹ Entrevista realizada por M. Victoria Arjona a Genoveva Gálvez (Granada, España, 10-10-2016).

⁸⁴⁰ Carta. Agnes Eisenberger a Rafael Puyana. Nueva York-París. 12-11-1962. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta Colbert. Pillados. «Dear Rafael: We were terribly upset to hear from Stokowski's secretary and you about the recurrence of your typhoid fever and really hope that you will soon be 100 percent recovered and that the fever will not recur. Of course, it is most important for you to take it easy and rest and recuperate. I hope that you are well taken care of in París, and that you will not worry. It would be nice to catch a glimpse of you when you are coming through New York, so please let us know when in December you plan to be here [...]».

⁸⁴¹ IGLESIAS, A. *Música en Compostela (1858-1974)*..., pp. 119-121, 123, 124.

este tenía, añadiendo que en su conjunto ofrecieron un recital «memorable» y recibieron una gran ovación por ello⁸⁴².

VI Música en Compostela (1963)

En la VI edición de *Música en Compostela* del 21 de agosto al 13 de septiembre de 1963 no se impartió la materia de Música Antigua que venía realizándose con Franzpeter Goebel –en los años 1959⁸⁴³, 1960 y 1962– y Rafael Puyana –desde 1961– en la *Sacristía baja* del Hostal de los Reyes Católicos. Sin embargo, se ofertó una nueva disciplina de Clave a cargo del intérprete colombiano.

El percance ocurrido el año anterior con las fiebres tifoideas no fue un impedimento para se inscribiesen 121 personas procedentes de distintas partes del mundo, los cuales recibieron las clases en la sede principal y se ubicaron en el *Colegio de San Clemente* en la Ciudad Universitaria. En lo que respecta al alumnado de Clave, los asistentes fueron Penélope Burridge, Christopher Hogwood y Ana Beatriz Savarain Bustillo. De ellos, tan solo Hogwood participó tocando el clave en dos actuaciones programadas dentro del curso que tuvieron lugar los días 5 y 9 de septiembre a las 20h30 y 20h respectivamente.

La colaboración del artista no se limitó a la docencia, sino también ofreció un recital el 12 septiembre a las 20h30 junto a Genoveva Gálvez y Oscar Ghiglia interpretando obras de J. C. Bach, J. S. Bach y W. Friedemann⁸⁴⁴.

VII Música en Compostela (1964)

En la VII edición del 24 de agosto al 18 de septiembre de 1964 Rafael Puyana, como director del Seminario de Música Antigua un año más, compartió la disciplina de Clave con Genoveva Gálvez⁸⁴⁵. Por compromisos profesionales, el intérprete tuvo que incorporarse días más tarde de la inauguración del curso, el cual se celebró en la *Sacristía baja* del Hostal. De las 88 personas inscritas, el alumnado que recibió las lecciones de estos artistas lo conformaban Jesús López Cobos (inscrito en Música Antigua), Anne Gallet, Micheline Mitrani y Alain Roizemlat (matriculados en la disciplina de Clave)⁸⁴⁶. Resulta extraño no encontrar entre los citados al oboísta Miguel Querol Parejo, ya que el jurado –formado por José María Franco (presidente), Luis Antón y Servando Espinosa (vocales) y Dámaso García Alonso (secretario)– le había

⁸⁴² SANTAMARÍA, Luis. «Nuevas actividades del curso “Música en Compostela”» en *La Vanguardia Española*, 19-09-1962, p. 33.

⁸⁴³ Goebel compartió la asignatura con August Wenzinger en 1959.

⁸⁴⁴ IGLESIAS, A. *Música en Compostela (1858-1974)* ..., pp. 78, 133-137, 140-141, 143-144.

⁸⁴⁵ MONTSALVATGE, Xavier. «Música en Compostela» en *La Vanguardia Española*, 29-05-1964, p. 33.

⁸⁴⁶ IGLESIAS, A. *Música en Compostela (1858-1974)* ..., pp. 151-155.

concedido por unanimidad el 29 de junio de 1964 una beca para estudiar Música Antigua con Rafael Puyana⁸⁴⁷.

Entre los conciertos más destacados celebrados en esta edición se encuentra el tercer recital programado por la Orquesta de Cámara Gulbenkian de Lisboa, acaecido el 17 de septiembre a las 20h y patrocinado por la Dirección General de Información, donde Puyana participó como clavecinista ejecutando «una obra de Vivaldi, unida a otras de Seixas, Bach y Turina, contando con la repetida colaboración solista de los violinistas Medina y Goicoechea, así como con el clave de Genoveva Gálvez, el violín de José García Asensio y el piano de Rafael Gómez Senosiain» bajo la dirección de Renato Ruotolo. Por el momento se desconocen más aspectos de esta audición.

Además de ser profesor e intérprete, fue miembro del jurado del V Concurso Internacional de Interpretación dedicado al canto celebrado el 18 de septiembre. Este estuvo presidido por Conchita Badía, Ramón Borrás como secretario y estuvo formado por «Carlota Dahmen Chao, Else S. Latun, Federico Mompou, Rafael Puyana y Antonio Iglesias». El primer premio «Padre Feijóo» se le concedió a Minard Kraak, el segundo quedó desierto y se concedieron tres tercetos premio *ex-aequo* a «Fernando Lara, Teresinha Ferreira y José Antonio León»⁸⁴⁸.

VIII Música en Compostela (1965)

No es hasta la octava edición de *Música en Compostela* del 23 de agosto al 17 de septiembre de 1965 cuando Puyana estuvo al cargo en solitario como director y profesor del Seminario de Música Antigua y las materias «Música Antigua (y Clave)». Del total de 160 personas inscritas, en las disciplinas anteriormente mencionadas se encontraban Isabel Rocha, Gordon James Wilson, Michèle Delfosse, François Manteau, Martine Roche, Christopher Hogwood (registrados en Música Antigua) y María Luisa Ozaita Marqués (inscrita en Clave). Tan solo Delfosse y Ozaita colaboraron –el 31 de agosto a las 20h– en las actuaciones musicales planificadas durante el curso⁸⁴⁹.

De forma paralela, y bajo la dirección del propio músico, se celebró el seminario titulado «La improvisación como fuente de expresión de la Música Europea», que incluía siete conferencias, entre las que cabe resaltar la disertación que ofreció el clavecinista en el quinto lugar:

- I. «La improvisación en la música medieval» por Gilbert Reaney.
- II. «La improvisación en la música del Renacimiento Europeo» por la Condesa de Chambure.
- III. «Conversaciones para la notación musical en obras de los siglos XVII y XVIII» por Antoine Geoffroy-Dechaume.
- IV. «La improvisación en la Historia de la música y en la enseñanza musical» por Ernest T. Ferand.

⁸⁴⁷ GARCÍA ALONSO, Dámaso. *50 años de música clásica en Granada: 1941-1990*. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2004, p. 248; Véase también MONTSALVATGE, X. «Música en Compostela...», p. 33.

⁸⁴⁸ IGLESIAS, A. *Música en Compostela (1858-1974)* ..., pp. 160-161.

⁸⁴⁹ *Ibid.*, pp. 171-180.

- V. «Elementos de improvisación en la interpretación de la música para instrumentos de tecla durante los siglos XVI, XVII y XVIII» por Rafael Puyana.
- VI. «El siglo XIX y la decadencia de la improvisación» por Roland-Manuel.
- VII. «El papel creador del intérprete en la música contemporánea» por Clemente Terni⁸⁵⁰.



Figura 32. Rafael Puyana en Música en Compostela. V sesión del Seminario. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 71. Adj. 2891.

El intérprete conservó algunas de las fotografías del acontecimiento, como la que se puede observar en la figura 32, donde se aprecia cómo Puyana ayuda a Gilbert Reaney a exponer algunos ejemplos musicales en el reproductor musical durante su discurso:

Entre los ponentes del coloquio se ha de destacar a la musicóloga francesa Geneviève Eliane Victoire Thibault, más conocida como la condesa de Chambure, quien estaba interesada por la recuperación de la Música Antigua. En 1925, Thibault cofundó la *Sociedad de Música Antigua* de París e incorporó numerosos instrumentos históricos al Conservatorio de la ciudad⁸⁵¹. Algunos de los discípulos de Rafael Puyana afirman que el músico tuvo en préstamo algunos de ellos (Véase el Capítulo 3).

⁸⁵⁰ Programa de mano. Fundación Europea de la Cultura. Música en Compostela. Seminario acerca de «La improvisación como fuente de expresión de la Música Europea». 23 de agosto al 17 de septiembre de 1965. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 128. R.3166. No se ha localizado el contenido de la ponencia.

⁸⁵¹ En el Fondo Puyana se conservan las cartas de la Sociedad que heredó la colección privada de la condesa. Esta se puso en contacto con el intérprete para que le asesorase sobre cómo podría gestionarla. Véase la Carta. Rafael Puyana a Societé de Musique d'autrefois. París-Neully Sur Seine. 06-03-1977. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 83. Adj. 1619 y Carta. Societé de Musique

Una de las actividades programadas por el músico colombiano, y que finalmente no llegó a celebrarse, fue la participación del grupo neoyorquino *Pro-Musica Antiqua*⁸⁵². No obstante, esta edición se convirtió en una de las más prolíficas de Puyana en *Música en Compostela* puesto que además de profesor, intervino como ponente y miembro del jurado del Concurso de Guitarra Ramírez junto a Antonio Brosa, Andrés Segovia y Antonio Iglesias.

Música en Compostela (1966-1982)

En el IX Curso *Música en Compostela* del 22 de agosto al 16 de septiembre 1966, el Seminario de Música Antigua junto a la disciplina de Música Antigua y Clave fue impartida por la profesora en funciones Genoveva Gálvez⁸⁵³. Durante los años venideros, fue la clavecinista española quien ocupó este cargo principalmente, aunque en algunas ediciones estuvo acompañada por otros músicos hasta la reincorporación de Rafael Puyana en 1983. La siguiente tabla resume el período en el que la intérprete estuvo al frente de estas materias (1967-1982) y quiénes fueron las personas con las que impartió estas materias (1968-1970):

Año	Seminario de Música Antigua	Música Antigua y Clave
1966	Genoveva Gálvez	
1967	Genoveva Gálvez	
1968	Genoveva Gálvez, Marcial Cervera y Clemente Terni	Genoveva Gálvez y María Rosa Calvo-Manzano
1969	Genoveva Gálvez (directora), Rosa Calvo-Manzano, Marcial Cervera y Clemente Terni	Genoveva Gálvez
1970	Genoveva Gálvez (directora), Rosa Calvo-Manzano, Marcial Cervera y Clemente Terni	
1971	Genoveva Gálvez (directora)	
1972 ⁸⁵⁴	Genoveva Gálvez (directora)	
1973	Genoveva Gálvez (directora)	
1974	Genoveva Gálvez (directora)	
1975		
1976		
1977		
1978		
1979		

d'autrefois a Rafael Puyana. Neully Sur Seine-París. Sin fecha. Carta fotocopia mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 83. Adj. 1619.

⁸⁵² IGLESIAS, A. *Música en Compostela (1858-1974)* ..., p. 178.

⁸⁵³ *Ibid.*, p. 191.

⁸⁵⁴ Genoveva Gálvez obtiene la Cátedra en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

1980		Genoveva Gálvez
1981		
1982		

Tabla 18. El paso de Genoveva Gálvez por Música en Compostela. Elaboración propia.

La ausencia de Rafael Puyana durante este período en *Música en Compostela* podría deberse a los numerosos compromisos profesionales y conciertos que este tuviese que atender, entre los que se encontraba su colaboración con el Festival de Música y Danza de Granada. La relación con esta institución será descrita en el siguiente epígrafe.

4.2. La vinculación de Rafael Puyana con el Festival Internacional de Música y Danza y los Cursos Manuel de Falla de Granada

De las distintas instituciones musicales que posee la ciudad de la colina roja, Rafael Puyana mantuvo una especial unión con el Festival Internacional de Música y Danza (en adelante FIMDG, 1952) y la Fundación Archivo Manuel de Falla (en adelante AMF, 1991). En siguiente apartado se desvelará la relación que el intérprete mantuvo con la primera entidad citada, exponiendo su implicación y participación en las distintas actividades programadas, así como algunas líneas sobre los inicios de esta institución.

Granada fue heredera de acontecimientos musicales muy significativos, ricos y brillantes acaecidos tiempos atrás, que se convirtieron en un referente dentro del panorama musical español. Por referenciar algunos, se aludirán a las fiestas de la ciudad en honor al Santísimo Corpus Christi, la Sociedad de Conciertos de Granada (1883-1886), la Sociedad de Conciertos de Madrid (1887-1914), la llegada de los Ballet Rusos de Diaghilev (1918) y Manuel de Falla (1919), los conciertos sinfónicos y de flamenco organizados por Ángel Barrios en el Palacio de Carlos V, el Concurso de Cante Jondo (1922), el recital de Wanda Landowska en el Peinador de la reina (1923) o la representación de los Autos Sacramentales (1927)⁸⁵⁵.

Estas ricas raíces musicales dieron paso a iniciar el FIMDG impulsado por Antonio Gallego Burín desde su cargo como director General de Bellas Artes⁸⁵⁶. Los comienzos no fueron fáciles, puesto que sus fundadores tuvieron que desarrollar la programación con escasos fondos económicos, además de hacerle frente a las

⁸⁵⁵ Véase AA. VV. «65 Años de Música y Danza» en *Ideal*, 03-06-2016; DEL PINO, Rafael. *Conciertos en la Alhambra y otros escenarios granadinos durante las fiestas del Corpus Christi, 1883-1952: orígenes del Festival Internacional de Música y Danza de Granada*. Granada, Comares, 2000.

⁸⁵⁶ BUSTOS, Juan. «Las máximas figuras artísticas del mundo se incluyen en los programas del Festival» en *Patria*, 22-06-1980, p. 8; MARTÍNEZ, Diego. «65 años al servicio de la música, la danza y de Granada». en *Ideal*, 03-06-2016, p. 4.

actividades que se celebraron paralelamente en las fiestas del Corpus. No obstante, el esfuerzo de los integrantes y de los patronos junto con el apoyo de los granadinos, hizo que este proyecto siguiese adelante⁸⁵⁷ con el objeto de disfrutar de esos «prodigiosos» e «inolvidables» recitales donde se ha dado la oportunidad de conocer diferentes artistas⁸⁵⁸ y de ser en un lugar de encuentros y reencuentros⁸⁵⁹ llevados a cabo sobre escenarios inigualables que han atraído y logrado reunir a numerosos visitantes, aficionados, melómanos y críticos⁸⁶⁰.

En definitiva, un Festival que ha ido creciendo y mejorando edición tras edición asentado sobre unos pilares básicos que son la calidad artística de sus propuestas y la excepcionalidad de sus espacios escénicos –como el Palacio de Carlos V, el Patio de los Leones o de los Arrayanes de los palacios árabes, los Jardines del Generalife, la Capilla Real de la Catedral o el Hospital Real entre otros–, ha acercado la música en vivo al público⁸⁶¹ y se ha instaurado como el acontecimiento cultural más importante de la ciudad, convirtiéndose en el escaparate musical de nuestro país. Igualmente, la labor desempeñada es ejemplo de los Festivales que se integran en la Asociación Europea de Festivales de Música⁸⁶², dentro de la cual ha cobrado un prestigio por sus características esenciales que no todos los Festivales actuales poseen.

El FIMDG se inició en 1952. Desde entonces, numerosos artistas, orquestas, ballets y grupos musicales de gran prestigio nacional e internacional han pasado, y continúan haciéndolo, por sus hermosos escenarios. A principios de los años 60, fueron varios los medios de comunicación los que solicitaron la presencia de un curso de música vinculado con el Festival de Granada como ocurría en otros certámenes europeos⁸⁶³. Sin embargo, no fue hasta una década después cuando definitivamente se instauró gracias a la Orden Ministerial de 27 de junio de 1970, B.O.E de 15 de julio⁸⁶⁴, por la que se regulaba su funcionamiento.

La elección del director técnico de los *Cursos Manuel de Falla* recayó en Antonio Iglesias, ya que tenía una amplia experiencia en dirigir desde finales de los años 50 *Música en Compostela*, cuya organización y desarrollo sirvió como referente para organizar los de Granada⁸⁶⁵. Aunque ambos son complementarios entre sí, la principal diferencia, como explica José Luis Masegosa para el *Diario de Granada*, radica en que «el de Granada atiende a una ampliación de conocimientos técnicos y el

⁸⁵⁷ ALONSO, César. «El Festival o treinta años de historia en la vida musical de Granada» en *Ideal*, 20-06-1981, p. 25.

⁸⁵⁸ GÁMEZ ORTEGA, Enrique. «¡Feliz 65 Aniversario!» en *Ideal*, 03-06-2016, pp. 20-21.

⁸⁵⁹ RUIZ MOLINERO. «Crónica íntima de un Festival» en *Ideal*, 27-06-1971, p. 31.

⁸⁶⁰ [s.a.]. «Las razones del XX Festival Internacional de Granada. La presencia de la música española y Homenajes a Gallego Burín, Falla, Argenta y Stravinsky» en *Ideal*, 09-05-1971, p. 35.

⁸⁶¹ PIQUERAS GARCÍA, Augusto J. «Música Sinfónica» en *Ideal*, 03-06-2016, p. 38.

⁸⁶² JARA ANDREU, Antonio. «¿Qué es y qué debe ser el Festival de Granada?» en *Ideal*, 22-06-1980, p. 35.

⁸⁶³ CHECA, Antonio. «XXI Festival Internacional de Música y Danza. El Curso Manuel de Falla, un complemento esencial del Festival» en *Ideal*, 23-06-1972, p. 16.

⁸⁶⁴ VILLAR PALASI. «Orden de 27 de junio de 1970 por la que se regula el funcionamiento del Festival Internacional de Música y Danza», en B.O.E, 15-07-1970, <http://bit.ly/2Qn51uo> [consulta 09-08-2016].

⁸⁶⁵ KASTIYO, José Luis. «Curso Manuel de Falla» en *Patria*, 19-06-1979, p. 8.

de Santiago se ha dedicado a la interpretación e información de la música española exclusivamente»⁸⁶⁶.

En referencia a los *Cursos Manuel de Falla*, los dos objetivos fundamentales que se pretendían eran ofrecer unas materias que no se impartían en los conservatorios y recuperar la enseñanza de ilustres maestros que impartían sus clases fuera de nuestro país⁸⁶⁷. Su implantación fortaleció el aspecto pedagógico del Festival y supuso una oportunidad única para que el alumnado aprendiese con los grandes maestros.

Las inscripciones dan cuenta del éxito obtenido, el cual atrajo a un gran número de interesados proveniente de todo el mundo, dispuestos a cursar las especialidades propuestas según la modalidad de oyente –debiendo pagar 1.000 pts. en concepto de inscripción y matrícula– o becario –que cubría los gastos de la estancia, inscripción y matrícula–. Al alumnado de esta última modalidad se le exigía realizar un examen de ingreso y si no lo superaba, se le ofrecía la posibilidad de asistir como oyente matriculándose en una especialidad⁸⁶⁸. En referencia a las clases, estas se han impartido en numerosas sedes como lo han sido la Casa del Chapiz (actualmente la Escuela de Estudios Árabes), la Fundación «Rodríguez-Acosta» y el Centro Cultural «Manuel de Falla»⁸⁶⁹.

A continuación, prestando especial atención a la participación de Rafael Puyana en el FIMDG y los CMF, se presentarán los acontecimientos más relevantes que tuvieron lugar entre los años 1971 y 1985, al mismo tiempo que se citarán las distintas materias que se ofrecieron junto con el equipo docente que las impartió. Aunque el Festival se iniciara en 1952 y la I edición de los *Cursos Manuel de Falla* se realizase en 1970, no fue hasta la II edición cuando se tienen los primeros datos de Rafael Puyana en Granada, el cual fue invitado por Antonio Iglesias para participar como profesor e intérprete de clave.

II Curso Manuel de Falla (1971)

El XX Festival celebrado del 22 de junio al 11 de julio de 1971 integró un programa muy denso, interesante y amplio, donde se manifestó la inquietud que tuvieron los críticos ante la dificultad de cubrir todas las noticias con motivo de la

⁸⁶⁶ MASEGOSA, José Luis. «No puede existir un Festival sin el aspecto pedagógico musical» en *Diario de Granada*, 22-06-1982, p. 4.

⁸⁶⁷ KASTIYO, José Luis. «Los Cursos Manuel de Falla». *El Festival Internacional de Música y Danza (1952-2001)*. Granada, Comares, 2001, vol. 1, p. 326; Véase también ALONSO, César. «La aportación económica para la celebración del Curso Manuel de Falla se acordó con las autoridades granadinas» en *Ideal*, 22-06-1978, p. 11; PIÑERO. «Rodolfo Halffter. No se encontrará un marco más adecuado para un Festival Internacional» en *Ideal*, 03-07-1973, p. 16.

⁸⁶⁸ FIMDG. Boletín de Inscripción. CMF. Véanse las carpetas del archivo del FIMDG. 1975, 1977, 1979, 1983.

⁸⁶⁹ [s.a.]. «Sede del I Curso Manuel de Falla» en *Ideal*, 25-06-1970, p. 15; Véase también ALONSO, C. «La aportación económica para la celebración...», p. 10.

conmemoración del XXV aniversario de la muerte del maestro gaditano Manuel de Falla y la realización de la vigésima edición⁸⁷⁰.

Durante el mismo período se celebró el segundo CMF⁸⁷¹. Tan solo bastó una sola convocatoria para dotarlo de la seriedad y altura exigibles. En cuanto al programa desarrollado, de forma unánime la crítica evidenció cómo el Festival en su II edición deslumbró por la cantidad y calidad de su contenido⁸⁷². La única diferencia visible que se puede constatar fue el aumento del cuadro de enseñanzas y, por consiguiente, la incorporación de nuevos docentes de gran prestigio internacional invitados por Antonio Iglesias. Entre ellos, se ha de distinguir a Rafael Puyana en la materia de Clave⁸⁷³, aunque algún periodista lo situase como profesor de Paleografía musical⁸⁷⁴.

Esta ampliación de disciplinas permitió que los discentes se adentrasen mejor en la técnica de cada instrumento y cada especialidad impartida por grandes maestros, lo que provocó un aumento considerable de alumnado, pasando de los 35 alumnos de la primera edición a los 115 alumnos de la segunda, procedentes de 16 nacionalidades diferentes⁸⁷⁵. A diferencia de *Música en Compostela*, en el archivo del FIMDG no se ha localizado documentación alguna que aluda a quiénes fueron los alumnos que recibieron clase del músico colombiano. En cualquier caso, según afirma Agustín León Ara – profesor de violín, técnica e interpretación– en una entrevista concedida al diario *Patria*⁸⁷⁶, primó la buena organización y dirección del curso, así como el interés y entusiasmo.

Fue en este año, a raíz de estos encuentros, cuando María Teresa Chenlo y Rafael Puyana se conocieron y entablaron una relación de amistad que perduró en el tiempo. Al igual que otros discípulos, Chenlo también recibió la invitación del maestro para trasladarse a París y estudiar con él⁸⁷⁷. El recuerdo, el trato y enseñanzas recibidas durante esos años permanecieron imborrables en la memoria de la clavecinista, quien mostraba su eterno agradecimiento.

⁸⁷⁰ [s.a.]. «Las razones del XX Festival Internacional de Granada...», p. 35; Véase también M. «En Granada, Mañana se inaugura el Festival Internacional de Música y Danza» en *La Vanguardia Española*, 20-06-1971, p. 56; [s.a.]. «El XX Festival de Granada se celebrará del 21 de junio al 11 de julio próximos» en *Ideal*, 02-05-1971, p. 5; FIMDG. XX Festival Internacional de Música y Danza Españolas, del 21 junio al 11 julio 1971. Granada, Ministerio de Educación y Ciencia, 1971. BPAG 1 K 962.

⁸⁷¹ [s.a.]. «Se inauguró el II Curso Manuel de Falla con una conferencia de Mons. Sopeña» en *Ideal*, 23-06-1971, p. 7. Véase también M. «En Granada, Mañana se inaugura...», p. 56.

⁸⁷² FIMDG. Programa del II CMF del XX FIMDG. 1971, p. 3. FIMDG.1971. Véase también MONTSALVATGE, Xavier. «Conferencias, cursillos y seminario» en *La Vanguardia Española*, 04-07-1971, p. 50; [s.a.]. [s.a.]. «Extraordinario programa de Actos del II Curso Manuel de Falla» en *Patria*, 01-07-1971, p. 6; [s.a.]. «Animadas sesiones del II Curso Manuel de Falla» en *Patria*, 24-06-1971, p. 10.

⁸⁷³ RUIZ MOLINERO. «El II Curso Manuel de Falla. Auténtica proyección de la música» en *Ideal*, 04-07-1971, p. 31; MONTSALVATGE, Xavier. «Granada: El Festival visto con ocho días de perspectiva» en *La Vanguardia*, 04-07-1971, p. 50; RUIZ MORALES, José Miguel. «Una aventura musical a la sombra de Santiago» en *La Vanguardia*, 06-08-1971, p. 7.

⁸⁷⁴ [s.a.]. «Programa del II Curso Manuel de Falla» en *Ideal*, 23-06-1971, p. 7.

⁸⁷⁵ [s.a.]. «II Curso Manuel de Falla» en *Ideal*, 24-06-1971, p. 10.

⁸⁷⁶ VALDÉS, A. «Agustín León Ara: Violín, técnica e interpretación» en *Patria*, 09-07-1971, p. 16.

⁸⁷⁷ Entrevista realizada por M. Victoria Arjona a María Teresa Chenlo (Online, 01-10-2018).

En el transcurso de esta edición y como enriquecimiento de las clases, tuvieron lugar una serie de actividades como ponencias, lecciones magistrales y conciertos. Estos últimos se convirtieron en unas veladas muy interesantes para el alumnado y el profesorado, donde expusieron de forma práctica los conocimientos aprendidos durante el curso⁸⁷⁸. Entre ellas se distingue el concierto que Rafael Puyana y Jordi Savall ofrecieron en el Salón de la Chimenea Italiana del Palacio de Carlos V el día 2 de julio a las 19h30, donde desarrollaron obras de D. Ortiz, A. de Cabezón, C. de Arauxo, S. y Salaverde, D. Scarlatti y A. Soler⁸⁷⁹. Escasas han sido las alusiones en prensa localizadas sobre este recital donde, más allá de la información citada, se ensalzaba y valoraba positivamente la manera de interpretar del clavecinista aludiendo a cómo daba vida a las obras antiguas que descubría⁸⁸⁰. El recuerdo de esta actuación queda patente en las fotografías presentadas en los diarios *Ideal* y *Patria* donde se puede reconocer a Rafael Puyana tocando el clave Pleyel y a Jordi Savall la viola da gamba⁸⁸¹:



Figura 33. Rafael Puyana y Jordi Savall en *Ideal*, 03-07-1971, p. 10. Fotografía Torres Molina.

⁸⁷⁸ RUIZ MOLINERO. «El II Curso Manuel de Falla. Auténtica proyección...», p. 31.

⁸⁷⁹ [s.a.]. «Extraordinario programa de Actos del II Curso Manuel de Falla...», p. 6; [s.a.]. «Hoy, conferencia de Fernández-Cid. En el Seminario de la Crítica» en *Ideal*, 01-07-1971, p. 10; [s.a.]. «II Curso Manuel de Falla. Heryk Szeryng y sus lecciones de violín. Ayer, conferencia de Fernández Cid en el Seminario de la crítica. Hoy concierto de Rafael Puyana y Jordi Savall, y conferencia de Loly B. Santos» en *Ideal*, 02-07-1971, p. 11.

⁸⁸⁰ [s.a.]. «Esta tarde, Rafael Puyana y Jordi Savall, en el II Curso Manuel de Falla» en *Patria*, 02-07-1971, p. 5.

⁸⁸¹ [s.a.]. «II Curso Manuel de Falla. Heryk Szeryng y sus lecciones de violín...», p. 11; RUIZ MOLINERO. «Concluyeron los conciertos sinfónicos en el Palacio Carlos V» en *Ideal*, 03-07-1971, p. 10; [s.a.]. «Esta tarde, Rafael Puyana y Jordi Savall...», p. 5.

El tradicional concierto de becarios que tuvo lugar los días 4 y 5 de julio en el patio de la *Escuela de Estudios Árabes* a las 10h45 y 19h respectivamente⁸⁸², avecinaba la clausura de la segunda edición, la cual llegaba a su fin el día 10 de julio 1971 a las 10h en el *Paraninfo* de la Universidad. Siguiendo la tradición de *Música en Compostela*, el profesorado y alumnado presente edición del CMF se fotografió y su imagen quedó plasmada en los diarios locales granadinos *Ideal* y *Patria*, donde se puede contemplar a Rafael Puyana⁸⁸³.

III Curso Manuel de Falla (1972)

Un nuevo impulso para Granada vino de la mano de la construcción y apertura del aeropuerto el 15 de junio de 1972⁸⁸⁴, un hecho que posibilitó la mejor comunicación de la ciudad con el público extranjero. No obstante, Granada tuvo que habilitar y adecuar las instalaciones hoteleras para la gran acogida de profesionales, *amateurs* y turistas que se albergaban durante la celebración del XXI Festival granadino, el cual tuvo lugar del 24 junio al 8 julio de ese mismo año⁸⁸⁵. Esta edición estuvo señalada por la conmemoración del cincuentenario del Concurso de Cante Jondo (1922) y por el inicio de una etapa en la recuperación del flamenco.

Con motivo de tal acontecimiento se celebraron los actos en homenaje a Andrés Segovia⁸⁸⁶ y al I Concurso de Cante Jondo⁸⁸⁷, por lo que se programaron distintas actuaciones en las que participaron José Menese y los finalistas del certamen conmemorativo del 50 aniversario del Concurso de Cante Jondo⁸⁸⁸. Sin embargo, por lo que a la música clásica se refiere, fueron escasas las figuras de renombre y solistas que aparecieron en la programación –a excepción del flautista Jean Pierre Rampal y el

⁸⁸² [s.a.]. «II Curso Manuel de Falla. Hablará hoy Ruiz Aznar» en *Ideal*, 04-07-1971, p. 11.

⁸⁸³ [s.a.]. «Profesores y alumnos del II Curso Manuel de Falla» en *Ideal*, 04-07-1971, p. 11 y [s.a.]. «El II Curso “Manuel de Falla”, desde distintos ángulos» en *Patria*, 07-07-1971, p. 8. Véase también el [s.a.]. «Acto de clausura, en el paraninfo de la Universidad, del II Curso Manuel de Falla» en *Ideal*, 11-07-1971, p. 12.

⁸⁸⁴ V. «Para el verano próximo funcionará el aeropuerto» en *Ideal*, 06-07-1971, p. 12.

⁸⁸⁵ CHECA, Antonio. «XXI Festival Internacional de Música y Danza. El aeropuerto ha abierto nuevos horizontes al Festival de Granada. Queda el problema de la insuficiencia hotelera» en *Ideal*, 21-06-1972, p. 21.

⁸⁸⁶ [s.a.]. «Granada y el Cante Jondo. Homenaje a Don Andrés Segovia» en *Ideal*, 18-06-1972, p. 1; SAGRARIO, Pedro. «Andrés Segovia recibió el homenaje del centro artístico» en *Patria*, 18-06-1972, p. 8. [s.a.]. «Granada, con Andrés Segovia. Le fue rendido homenaje en el centro artístico» en *Patria*, 18-06-1972, p. 1; [s.a.]. «Palabras del alcalde de Granada en el homenaje Andrés Segovia» en *Patria*, 18-06-1972, p. 8.

⁸⁸⁷ SAGRARIO, Pedro. «Calixto Sánchez Marín, vencedor del Concurso de Cante Jondo» en *Patria*, 20-06-1972, p. 8.

⁸⁸⁸ KASTIYO, J.L. y DEL PINO, R. *El Festival Internacional de Música y Danza de Granada (1952-1980)*, pp. 359-360, 364 y 369; [s.a.]. «XII Festival de Cante Jondo» en *Ideal*, 26-05-1972, p. 16; [s.a.]. «Final Flamenco del Festival» en *Ideal*, 09-07-1972, p. 1. Véase también FIMDG. XXI FIMDG, del 24 de junio a 8 de julio 1972. III CMF, del 19 junio al 9 julio 1972. Granada, Ministerio de Educación y Ciencia, Comisaría General de la Música, D.L., 1972. BPAG 1 K 963.

clavecinista colombiano⁸⁸⁹– por lo que los críticos musicales dieron un toque de atención a la Comisaría de la Música.

En lo que respecta a Rafael Puyana, acudió al Festival granadino y ofreció tres conciertos dedicados íntegramente a J. S. Bach. El primero se celebró en el *Patio de los Leones* el 19 de junio a las 22h30, donde desarrolló una audición con las *Partitas* No. 1 y No. 6 del compositor alemán.

La prensa local granadina elogió su actuación⁸⁹⁰, calificándola como una auténtica lección práctica llena de delicadeza, donde el músico demostró la sorprendente facilidad y capacidad evocadora, su dominio técnico y calidad interpretativa en la que sobresalió la forma tan sutil, llena de técnica y talento, lo cual hizo captar la atención y corazón de la poca afluencia de público que fervorosamente le aplaudió. Como muestra de agradecimiento, el músico ejecutó fuera de programa una obra compuesta por el Padre Soler.

Estos medios de comunicación, además de promocionar las actuaciones que se harían en el Festival, se valían de los testimonios de los reconocidos artistas que asistían a dicho evento. Entre las declaraciones, se han de poner en relieve los emitidos por Rafael Puyana, quien aprovechaba su intervención para anunciar sus proyectos, expresar su opinión sobre algún tema en concreto o incluso, hablar de cuestiones técnicas e interpretativas de las obras que ejecutaba. En relación con esta última línea, el clavecinista dedicó unas palabras para el diario *Patria* manifestando la determinación de llevar a cabo estas obras a partir de la información expuesta en los tratados musicales antiguos. Sin embargo, la coexistencia de dos textos originales sobre las piezas y las diversas normas para ejecutarlas, las cuales variaban el resultado sonoro, le hacían tener cierta incertidumbre ante la decisión que tomaba, puesto que nadie podía tener la certeza absoluta de la autenticidad y veracidad de la aplicación de estas teorías.

Es necesario mencionar el aspecto más complejo de la interpretación de las «Partitas» de Bach: la consecuencia que trae la decisión del intérprete de aplicar los principios de alteración rítmica y las convicciones tradicionales de notación, mencionadas en los tratados musicales antiguos. El «Tempo di Gavotta» y, muy especialmente, la «Giga» de la «Partita en Mi menor», son casos misteriosos para el intérprete culto. Existen dos versiones auténticas de esta obra, anotadas de manera totalmente distinta: si el ejecutante, al tocarla, se apoya en sus conocimientos sobre el principio de la «inegalité», termina por destruir el ritmo binario y lo convierte en ternario. A pesar de que la alteración conviene al concepto tradicional del ritmo de «giga», como existen dos textos originales y diferentes convenciones de alteración rítmica, el resultado siempre es diferente y, por consiguiente, dudoso. Aunque la influencia francesa en la música de Bach es innegable y hay que dar por descontado que conocía a fondo todos los principios de la estética musical de su tiempo, los intérpretes no sabremos nunca hasta qué punto, ni con cuánta

⁸⁸⁹ RUIZ MOLINERO. «Un Festival sin figuras» en *Ideal*, 30-06-1972, p. 12; RUIZ MOLINERO. «Al filo del final» en *Ideal*, 06-07-1972, p. 14; MONTSALVATGE, Xavier. «Ronda de Festivales» en *La Vanguardia Española*, 18-06-1972, p. 54. MONTSALVATGE, Xavier. «El Festival revitalizado» en *La Vanguardia Española*, 09-07-1972, p. 51.

⁸⁹⁰ RUIZ MOLINERO. «El clave, en el arte de Rafael Puyana» en *Ideal*, 20-06-1972, p. 16; DUCADOS, Casimir. «El clave mágico de Rafael Puyana» en *Patria*, 21-06-1972, p. 10.

regularidad, es justo aplicar dichas teorías en la ejecución de las obras de El Cantor de Leigzig⁸⁹¹.

El segundo concierto tuvo lugar la noche del 28 de junio a las 23h en el *Patio de los Leones*, prosiguiendo con la interpretación de la *Partita No.1 en Si bemol mayor* (B.W.V. 825) y la *Partita No.4 en Re mayor* (B.W.V. 828) de J. S. Bach⁸⁹². Esta audición fue una de las principales actividades de todo el Festival. Según anuncia la prensa, Rafael Puyana se convirtió en su artista revelación⁸⁹³. Igualmente, destacaron la belleza de la lección ofrecida, su entrega y su increíble dominio del instrumento. Fue todo un acontecimiento que deleitó a los asistentes por la pasión con la que el músico interpretó. De acuerdo al testimonio de Antonio Fernández Cid para *La Vanguardia*, esta audición fue uno de los grandes momentos del Festival donde Puyana demostró su dominio, su seguridad y su habilidad técnica⁸⁹⁴. Entre otros calificativos reflejados en los periódicos, se mencionó que fue un recital insuperable, lleno de una sensibilidad incomparable, sobre todo en la interpretación de la *Partita No.4*. Por todo ello, fue ampliamente elogiado con multitudinarios aplausos⁸⁹⁵. Al igual que el concierto anterior y en señal de agradecimiento, el músico ofreció seis obras fuera de programa. Tal y como relata Casimir Ducados para el diario *Patria*, el público asistente permaneció inmóvil ante la actuación memorable y la presencia de un artista que se entregó con diligencia⁸⁹⁶.



Figura 34. Rafael Puyana. Patio de los Leones. Fotografía Torres Molina. FIMDG 1972.

⁸⁹¹ [s.a.]. «En el Paraninfo de la Universidad, apertura del III Curso Manuel de Falla» en *Patria*, 20-06-1972, p. 15.

⁸⁹² Programa de mano de Rafael Puyana. 28-06-1972. Fondo Puyana Caja N° 127. Programas de Concierto. 28-06-1972. 23 horas.

⁸⁹³ CORRAL MAURELL, J. «El coro “Sarah Lawrence College” actuó, con éxito, en el Partal» en *Ideal*, 07-07-1972, p. 14.

⁸⁹⁴ FERNÁNDEZ CID, A. «El coro de la escuela de Canto, La nacional y Rafael Puyana» en *La Vanguardia*, 09-07-1972, p. 51.

⁸⁹⁵ CORRAL MAURELL, J. «El inolvidable recital de “clave” de Rafael Puyana» en *Ideal*, 29-06-1972, p. 18.

⁸⁹⁶ DUCADOS, Casimir. «Siete llamadas para Rafael Puyana» en *Patria*, 29-06-1972, p. 5.

Bien es cierto que Puyana desde su incorporación en el Festival gozó de una buena recepción. Por un lado, este hecho se debió a que se rodeó de grandes artistas y músicos como Andrés Segovia, Genoveva Gálvez o María Teresa Chenlo. Por otro, tampoco hay que olvidar el papel fundamental que le otorgaron las publicaciones periódicas, las cuales difundieron ampliamente su asistencia, le dieron voz en sus páginas y altamente lo encomiaron.

Finalmente, el tercer y último concierto fue programado para el viernes 7 de julio en el *Palacio de Carlos V*. Allí el músico interpretaría seis *Partitas para clave* de J. S. Bach. Sin embargo, este evento tuvo que ser cancelado tras sufrir una distensión en un dedo⁸⁹⁷.

Igualmente, se debe mencionar que Puyana recibió del Ministerio de Educación y Ciencia Español una cantidad de 31.500 pts en concepto de gastos de transporte del clave –desde París, pasando por Madrid, Toledo, Cuenca, Granada y vuelta a la ciudad de la luz– que utilizó en esta edición como en la gira de recitales que tenía concertada⁸⁹⁸.

Paralelamente a los recitales del Festival se desarrolló el tercer CMF del 19 de junio al 9 de julio. Un año más Rafael Puyana colaboró como profesor de Clave⁸⁹⁹. Aunque se desconoce el alumnado al que impartió clase, se sabe que esta edición acogió alrededor de 111 personas de los que 77 eran españoles y el resto provenían de 18 nacionalidades distintas⁹⁰⁰, dando aún más si cabe un carácter internacional al curso. La sede donde se impartieron continuó siendo la *Casa del Chapiz*⁹⁰¹, un lugar rodeado de jardines que contaba con reducidas y acogedoras aulas. Por aquel entonces, los *Cursos Manuel de Falla* no disponían de salas de estudio ni instrumentos suficientes para que el alumnado asistente pudiese poner en práctica las enseñanzas del profesorado. Esta fue la causa por la que se publicó un anuncio en prensa⁹⁰² solicitando a los ciudadanos de la localidad que tuviesen un piano en su domicilio, lo pusiesen a disposición de los aprendices.

La finalización de esta III edición llegó, como en años anteriores, con la fotografía reglamentaria (figura 35) con la que el profesorado y el alumnado asistente clausuraban la formación. En ella se puede contemplar a Rafael Puyana sentado en la primera fila, el tercero comenzando por la derecha:

⁸⁹⁷ [s.a.]. «XXI Festival Internacional de Música y Danza de Granada. III Curso Manuel de Falla» en *Ideal*, 06-07-1972, p. 15.

⁸⁹⁸ PUYANA, Rafael. FIMDG. Recibí de Rafael Puyana en concepto del transporte de instrumentos. XXI Festival y III Curso 1972. aFIMDG. 07-07-1972.

⁸⁹⁹ KASTIYO, J.L.; y DEL PINO, R. *El Festival Internacional de Música y Danza de Granada (1952-1980)*..., p. 366; FERNÁNDEZ CID, Antonio. «Expansión Pedagógica del Festival Granadino» en *ABC* Madrid, 11-07-1972, <http://bit.ly/2xV3agf> [consulta 06-09-2016]; MONTSALVATGE, X. «Ronda de Festivales...» p. 54.

⁹⁰⁰ CHECA, A. «XXI Festival Internacional de Música y Danza...», p. 16; [s.a.]. «Doce prestigiosos profesores participan en el III Curso Manuel de Falla» en *Patria*, 21-06-1972, p. 16; [s.a.]. «Dieciocho Naciones representadas en el Curso Manuel de Falla» en *Ideal*, 25-06-1972, p. 15.

⁹⁰¹ [s.a.]. «Doce prestigiosos profesores participan en el III Curso Manuel de Falla...», p. 16.

⁹⁰² [s.a.]. «III Curso Manuel de Falla» en *Patria*, 15-06-1972, p. 3.



Figura 35. Profesores y alumnos del III Curso Manuel de Falla. FIMDG 1972.

IV Curso Manuel de Falla (1973)

La celebración del XXII Festival, realizado del 23 de junio al 6 de julio de 1973, estuvo marcada por la visita de Herbert von Karajan, constituyendo un éxito inigualable en la taquilla⁹⁰³. De forma paralela se desarrolló la cuarta edición del CMF del 19 de junio al 7 de julio manteniendo la misma estructura, aunque con ligeras variaciones respecto a las ediciones anteriores⁹⁰⁴. En lo que respecta a las actividades programadas⁹⁰⁵, estas se llevaron a cabo en la *Escuela de Estudios Árabes*, la *Catedral*, el *Colegio Mayor de Nuestra Señora de la Victoria*, el *Carmen de la Fundación Rodríguez Acosta* y la *Casa-Museo de Manuel de Falla*.

Las fuentes consultadas discrepan respecto al número de alumnos asistentes: mientras que *Ideal* menciona 115 alumnos⁹⁰⁶ procedentes de 15 nacionales⁹⁰⁷, *Patria*

⁹⁰³ KASTIYO, J.L; y DEL PINO, R. *El Festival Internacional de Música y Danza de Granada (1952-1980)*..., pp. 377, 380.

⁹⁰⁴ [s.a.]. «Para el IV Curso Manuel de Falla, las mismas directrices del actual» en *Ideal*, 09-07-1972, p. 17; [s.a.]. «Ya está programado el IV Curso Manuel de Falla» en *Patria*, 09-07-1972, p. 24; MONTSALVATGE, Xavier. «En Granada se ha celebrado el XXII Festival Internacional de Música» en *La Vanguardia Española*, 08-07-1973, p. 50.

⁹⁰⁵ FIMDG. XXII FIMDG, del 23 de junio al 6 de julio 1973. IV CMF, del 19 junio al 7 julio 1973. Granada: Festival Internacional de Música y Danza, D.L, 1973. CDMA 1 c 653.

⁹⁰⁶ FIGARES, María Dolores. «La Dirección General de Bellas Artes mima el Festival de Granada» en *Ideal*, 29-06-1973, p. 16.

⁹⁰⁷ [s.a.]. «Apertura del IV Curso Manuel de Falla» en *Patria*, 21-06-1973, p. 16.

enumera a 120 alumnos⁹⁰⁸ procedentes de 20 nacionalidades diferentes, aunque había una clara predominancia española⁹⁰⁹. Se comentaba que este curso no tenía demasiada resonancia en el extranjero, así que la dirección planteó suplir esta carencia repartiendo folletos informativos con antelación para anunciar el profesorado encargado de impartir las distintas enseñanzas. Una vez más, estuvo presente Rafael Puyana a cargo de la materia de Clave. Al igual que en ediciones anteriores, se desconoce el número y nombre de personas inscritas en esta disciplina.

En la clausura del IV curso, que tuvo lugar en el *Paraninfo* de la Universidad el día 7 de julio de 1973⁹¹⁰, el músico colombiano ofreció una conferencia-concierto titulada «Diversos aspectos de la música para clave»⁹¹¹. Algunos de los temas que trató fueron la importancia que tuvo el compositor gaditano Manuel de Falla en toda la música del siglo XX y el interés que despertó hacia el clave o la constante investigación e intento de fidelidad que los intérpretes pretendían llevar a cabo en la ejecución del repertorio del citado instrumento con el fin de alcanzar una autenticidad total. Seguidamente, se dispuso a tocar con el clave la *Partita No.4 en Re mayor* de J. S. Bach (*Ouverture, Allemande, Courante, Aria, Sarabande, Menuet y Gigue*) y 12 versiones sobre *Ah, vous dirai-je Maman*, de Mozart⁹¹². La calidad de su interpretación provocó una gran ovación que le hizo ejecutar fuera de programa una *Sonata* del Padre Soler que fue igualmente aplaudida. Las críticas recogidas argumentan que el concierto entusiasmó a los asistentes, dada la calidad, el gusto y la excelente técnica del intérprete⁹¹³.

La última información relativa al músico colombiano que se debe señalar dentro de esta edición, es el documento localizado en el archivo del Festival que manifiesta cómo esta institución facilitó y asignó al profesorado del curso un número determinado de *tickets* para asistir a los conciertos programados. Como se puede verificar en la figura 36, a Rafael Puyana se le concedió una entrada.

⁹⁰⁸ GARCÍA-MERA, E. «Los alumnos del IV Curso Manuel de Falla, Opinan» en *Patria*, 04-07-1973, p. 8.

⁹⁰⁹ LOBATO, G. «Alumnos de 20 países en el IV Curso Manuel de Falla» en *Patria*, 03-07-1973, p. 24.

⁹¹⁰ [s.a.]. «Conversaciones en torno a Falla» en *Patria*, 29-06-1973, p. 6; [s.a.]. «Rafael Puyana, en la clausura del Curso Manuel de Falla» en *Ideal*, 08-07-1973, p. 9.

⁹¹¹ [s.a.]. «Mañana, acto de clausura del Cuarto Curso Manuel de Falla» en *Ideal*, 06-07-1973, p. 13; Véase también [s.a.]. «IV Curso Manuel de Falla» en *Ideal*, 07-07-1973, p. 8; [s.a.]. «Conversaciones en torno a Falla...», p. 6; [s.a.]. «El martes, conferencia concierto de don Juan Alfonso García» en *Patria*, 01-07-1973, p. 7; [s.a.]. «Clausurado el IV Curso Internacional Manuel de Falla» en *Patria*, 08-07-1973, p. 15; [s.a.]. «IV Curso Manuel de Falla. Actos de Clausura del Curso» en *Patria*, 07-07-1973, p. 2; [s.a.]. «Rafael Puyana, en la clausura del Curso Manuel de Falla...», p. 9.

⁹¹² SÁNCHEZ PEDROTE, Enrique. «IV Curso Manuel de Falla» del Festival Internacional de Granada» en *ABC (Sevilla)*, 12-07-1973, p. 46.

⁹¹³ [s.a.]. «Rafael Puyana, en la clausura del Curso Manuel de Falla...», p. 9; [s.a.]. «IV Curso Manuel de Falla. Actos...», p. 2; [s.a.]. «Clausurado el IV Curso Internacional Manuel de Falla...», p. 15.

Se adjuntan las entradas para todas las secciones del Festival, con destino a los Profesores del Curso Manuel de Falla, que se relacionan a continuación:

D. Pedro Corostola Picaben	1	entrada
D. Eduardo del Pueyo	2	id
D. Ramón González Amezaña	2	id
D. Rodolfo Hallifter	2	id
D. Agustín León Ara	2	id
D. Rafael Puyana	1	id
D. Miguel Querol	2	id
D. Regino Sainz de la Maza	1	id
D. Enrique de Santiago	1	id
Sr. Ko Segawa (para él y para el interprete)	2	id
D. Ludwig Streicher	1	id
Srt ^a Ana María Gorostáiga	1	id
D. Antonio Gorostáiga	1	id

Se ruega tengan la amabilidad de hacer entrega a los interesados de los sobres que se adjuntan.-

Granada 26 de junio de 1.973.-

Figura 36. Entradas para el Festival 1973. FIMDG 1973.

V Curso Manuel de Falla (1974)

La XXIII edición del Festival desarrollado del 26 de junio al 9 de julio de 1974⁹¹⁴ incorporó repentinamente como nuevo Comisario de la institución al compositor granadino Juan Alfonso García debido a que Luis Seco de Lucena había fallecido en ese mismo mes⁹¹⁵. La confección de la programación en la capital española y no en la ciudad donde se celebraba, hizo que se hablase de centralismo, lo cual causó numerosas reticencias en los ciudadanos granadinos como quedó manifestado en la prensa. Ante el revuelo ocasionado, Antonio Iglesias intervino mencionando que no importaba el lugar, sino el hecho de que fuese elaborada con el visto bueno de la Comisaría de Música⁹¹⁶.

De manera paralela se llevó a cabo el quinto CMF, celebrado del 17 de junio al 6 de julio de 1974⁹¹⁷. Como no podía ser de otra manera Puyana siguió fiel a su cita como

⁹¹⁴ [s.a.]. «Mañana comienza el Festival de Granada» en *Ideal*, 25-06-1974, p. 9.

⁹¹⁵ [s.a.]. «Don Alfonso García, comisario del Festival de Granada» en *Patria*, 27-06-1974, p. 1; KASTIYO, J.L.; y DEL PINO, R. *El Festival Internacional de Música y Danza de Granada (1952-1980)*..., p. 393.

⁹¹⁶ BAVIANO, José María. «Antonio Iglesias: "El que hable de centralismo en el Festival no sabe lo que dice"» en *Patria*, 26-06-1974, p. 16.

⁹¹⁷ [s.a.]. «El programa del Festival de Música y Danza se ha presentado en Granada» en *Ideal*, 05-03-1974, p. 6; A.G. «Clausurado el V Curso Manuel de Falla» en *Patria*, 07-07-1974, p. 13; [s.a.]. «Clausura del V Curso Manuel de Falla» en *Ideal*, 07-07-1974, p. 13.

profesor de Clave. Aún se ignora el número y nombre del alumnado al que el artista impartió clase del total de 121 alumnos/as asistentes que vinieron de veinte países distintos y recibieron las clases en la *Escuela de Estudios Árabes*, el *Carmen de la Fundación Rodríguez-Acosta*, la *Catedral*, la *Casa-Museo Manuel de Falla* y el *Colegio Mayor Nuestra Señora de la Victoria*⁹¹⁸.

Pese a que la participación del músico colombiano en esta edición únicamente se limitase a ser profesor, fuera de la programación del Festival ofreció un recital, así lo demuestra una crítica que anuncian los conciertos que ofrecerían varios artistas por distintas universidades españolas. En referencia al intérprete que ocupa esta investigación, se tiene constancia de que en el invierno de 1974 estuvo en Granada tras la gira que comenzó en Barcelona el 14 de noviembre y continuó en Sevilla, Málaga, Granada y Murcia en los días sucesivos. El encuentro en la ciudad de la colina roja tuvo lugar el 24 de noviembre a las 19h30, concretamente en el *Aula Magna* de la Facultad de Ciencias⁹¹⁹ y fue una audición organizada por la Cátedra Manuel de Falla en colaboración con la Dirección General de Universidades⁹²⁰.

Aunque en el anuncio periodístico no se especificasen las obras que se desarrollaron ni el instrumento con el que se ejecutaron, en el archivo personal del clavecinista se conserva el programa, cuya portada muestra a Puyana interpretando con el clave Pleyel, que incluía la *Partita No.3* de J. S. Bach, dos sonatas de Scarlatti –que no especifica–, la *Partita No.4* del compositor alemán y el *Fandango* de A. Soler⁹²¹. Es pertinente destacar, por un lado, que la selección musical efectuada en cada una de las actuaciones de las ciudades ya citadas, Puyana integraba el mismo repertorio con ligeras modificaciones. Un procedimiento bastante frecuente al que solía recurrir si tenía varias funciones continuadas en distintas urbes, ya que simplificaba su trabajo. Por otro lado, merece resaltarse que estas piezas elegidas eran de las más concurrentes en su programación concertística. Además del aprecio que les tenía, ponía de manifiesto su habilidad y destreza interpretativa al mismo tiempo que su práctica reiterada en escena se perfeccionaba. Su especialización en música española, hizo que concluyese la mayoría de sus intervenciones con esta pieza de Padre Soler.

El diario *Patria* se hizo eco de su actuación, calificándola de todo un acontecimiento musical⁹²². Sin embargo, se debe anotar que el músico tuvo que hacer frente a algunos imprevistos durante la audición como lo fueron la mala acústica de la

⁹¹⁸ FIMDG. XXIII FIMDG y V CMF, del 26 de junio a 9 de julio 1974. Granada, Festival Internacional de Música y Danza, D.L, 1974. BPAG 1 K 964; Véase también [s.a.]. «El programa del Festival de Música y Danza se ha presentado en Granada...», p. 6; FIMDG. Curso V Manuel de Falla. Cuadro de Profesores y Enseñanzas. Actos del Curso y Curso. FIMDG. 1974.

⁹¹⁹[s.a.]. «Programa de actuaciones de grandes figuras de la música en Universidades» en *Ideal*, 16-11-1974, p. 13; [s.a.]. «Mañana, concierto de clave de Rafael Puyana» en *Patria*, 23-11-1974, p. 9; [s.a.]. «Hoy, recital de clave por Rafael Puyana» en *Ideal*, 24-11-1974, p. 13.

⁹²⁰ [s.a.]. «Programa de actuaciones de grandes figuras...», p. 13; [s.a.]. «Mañana, concierto de órgano en la Catedral de Granada» en *Ideal*, 21-11-1974, p. 1.

⁹²¹ Programa de mano en el aula Magna de la Facultad de Ciencias. 24-11-1974. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.

⁹²² [s.a.]. «Mañana, recital de clave de Rafael Puyana» en *Ideal*, 23-11-1974, p. 9 y 13.

sala –que hicieron mermar la calidad viva y cristalina de su sonido– y la desafinación del clave. A pesar de que en el intermedio del concierto se intentó solventar este problema, según informa Casimir Ducados⁹²³, el afinador empeoró aún más el sonido. No obstante, Puyana pudo salir airoso de la situación y terminar el concierto con un gran aplauso.

Por su parte, el crítico Cantón García recuerda la audición memorable, de una grandiosa magnitud musical y artística⁹²⁴. Del mismo modo, el periodista remarcó la concentración que tuvo el artista durante toda la actuación, a excepción de la ejecución en la *Partita No.3* en la que parecía algo más descentrado. Igualmente, el crítico resaltó la calidad interpretativa sobre todo las dos *Sonatas* Scarlattianas y la *Sonata en Fa Sostenido Mayor* del Padre Soler y señaló la gran ovación que recibió del público, haciendo que el clavecinista como muestra de gratitud realizase fuera de programa *Wosey's Wilde* y la *Danza de Borgoña*.

VI Curso Manuel de Falla (1975)

El XXIV Festival acaeció del 23 junio al 6 de julio de 1975 y no contó con la presencia de Rafael Puyana en su programación concertística, aunque sí en calidad de profesor a la VI edición de los *Cursos Manuel de Falla* que tuvo lugar del 23 de junio al 12 de julio⁹²⁵.

En relación con el número de alumnado matriculado se presentan varios datos. Por un lado, la prensa contabilizó a 109 alumnos/as de catorce nacionalidades y tres continentes⁹²⁶ frente a los 125 que anotó el Festival⁹²⁷. Estos recibieron las clases en la *Catedral*, el *Palacio de Carlos V* y el *Carmen de la Fundación Rodríguez Acosta*. Todavía no pudo utilizarse el *Auditorio Manuel de Falla*, dado que las obras no habían empezado esperando a que el Patronato de la Alhambra emitiese su informe⁹²⁸.

Como se anunciaba en líneas previas, el profesor y músico colombiano continuó firme a su cita granadina para impartir técnica e interpretación del clave⁹²⁹. A diferencia de las ediciones anteriores se conoce, a través de la documentación hallada en el archivo

⁹²³ DUCADOS, Casimir. «Puyana, el grande» en *Patria*, 26-11-1974, p. 13.

⁹²⁴ CANTÓN GARCÍA, José A. «Magnífico Concierto de Rafael Puyana» en *Ideal*, 26-11-1974, p. 20.

⁹²⁵ FIMDG. XXIV FIMDG y VI CMF, del 23 de junio al 6 de julio 1975. Granada, Festival Internacional de Música y Danza, D.L., 1975. BPAG 1 K 965; MONTSALVATGE, X. «El Curso Manuel...», p. 51; [s.a.]. «Granada: El colombiano Rafael Puyana actuará como catedrático de clavicémbalo en el curso “Curso Manuel de Falla”» en *La Vanguardia Española*, 08-05-1975, p. 44.

⁹²⁶ [s.a.]. «109 alumnos de 14 nacionalidades concurren al Curso Manuel de Falla» en *Ideal*, 24-06-1975, p. 11; ALONSO, César. «Rafael Puyana, uno de los clavicembalistas de mayor prestigio en el mundo» en *Ideal*, 27-06-1975, p. 12.

⁹²⁷ Véase la FIMDG. Documentación del alumnado del VI CMF. FIMDG 1975.

⁹²⁸ FIMDG. Documentación del VI CMF. FIMDG 1975. Véase también CAÑETE, Agustín. «El “Auditorium Manuel de Falla” está sólo pendiente del Patronato de la Alhambra» en *Ideal*, 07-06-1975, p. 17.

⁹²⁹ FIMDG. XXIV FIMDG y VI CMF, del 23 de junio al 6 de julio 1975. Granada, Festival Internacional de Música y Danza, D.L., 1975. BPAG 1 K 965. MONTSALVATGE, Xavier. «El Curso Manuel de Falla» en *La Vanguardia Española*, 06-07-1975, p. 51.

del Festival, que fueron 8 alumnos/as los que estuvieron a su cargo en la especialidad de Clave, siendo los españoles Antonio Ginés Abellán Alcaráz, M^a Luisa Cortada Noguero y Rafael Quero, la colombiana M^a Teresa Chenlo Lamaita, junto a los franceses Pierre Bouyer, Denise Cahen, Agnes Guillieron-Aullen y la inglesa Sharon Gould⁹³⁰.

Otro hecho a destacar del artista durante esta edición, es la entrevista que concedió al diario *Ideal* aprovechando su estancia en la ciudad granadina⁹³¹. En ella ofreció su opinión sobre el lugar que ocupaba el clave hasta ese momento, remarcando una vez más la importancia que el compositor Manuel de Falla ejerció sobre la composición de dos obras para clave –el *Retablo de Maese Pedro* (1923) y el *Concerto para clave y cinco instrumentos* (1923-1926)– al mismo tiempo que mencionaba el tipo de repertorio que interpretaba y el interés que suscitaba en el público que asistía a sus conciertos. En este último aspecto, el clavecinista subrayó que los oyentes no sólo acudían para escuchar las obras de ilustres compositores del pasado, sino también iban a descubrir su sensibilidad y la sutileza con la que desarrollaba sus ejecuciones.

Por último, cabe remarcar que fuera de la programación del Festival tuvieron lugar una serie de conferencias, proyecciones y sesiones musicales en homenaje a Antonio Machado, Manuel de Falla y Rafael Alberti en la *Galería del Banco de Granada* durante el mes de noviembre de ese mismo año. En lo que a los conciertos se refiere, se ha localizado una crítica en la prensa⁹³² que anunciaba unos recitales programados en el *Auditorium del Banco de Granada* los días 26, 27 y 28 de noviembre 1975, donde Rafael Puyana posiblemente tocó las obras de clave de Manuel de Falla.

VII Curso Manuel de Falla (1976)

La presencia de Manuel de Falla en la carrera artística de Rafael Puyana siempre estuvo vigente. De hecho, siempre que podía incluía el *Concerto para clave y cinco instrumentos* en los programas de concierto y grabaciones sonoras. Asimismo, esta obra fue divulgada radiofónicamente en numerosas emisoras. En concreto, el 11 de enero de 1976 en *Radio Popular*, en el espacio dirigido por el poeta Juan de Loxa⁹³³, se emitió la interpretación que el músico había realizado con anterioridad en el ya citado *Auditorium*. Esta sirvió de introducción a la presentación del libro de Manuel Orozco, titulado *Granada y Manuel de Falla*, que por aquel tiempo aún no había sido publicado.

La XXV edición, llevada a cabo del 24 al 7 de julio de 1976, celebraba el centenario del nacimiento de Manuel de Falla y las bodas de plata del FIMDG⁹³⁴. Este fue un año tan señalado que requirió una gran preparación. Por ello, el rector López González pidió en el acto de clausura de la V edición de los *Cursos Manuel de Falla*

⁹³⁰ Véase la FIMDG. Documentación del alumnado del VI CMF. FIMDG 1975.

⁹³¹ ALONSO, C. «Rafael Puyana, uno de los clavicembalistas de mayor prestigio en el mundo...», p. 12.

⁹³² GÓMEZ MONTERO. «Homenaje a Machado, Falla y Alberti» en *Ideal*, 09-11-1975, p. 19.

⁹³³ [s.a.]. «Gente» en *Ideal*, 11-01-1976, p. 17.

⁹³⁴ [s.a.]. «A un mes del XXV Festival Internacional de Música y Danza» en *Ideal*, 19-05-1976, p. 21.

(1974)⁹³⁵ la colaboración de varias instituciones para ir preparando las actividades del centenario del nacimiento del compositor gaditano para elevar la vinculación de la vida y obra del compositor con la ciudad granadina, además de conmemorar el veinticinco aniversario anteriormente citado.

Con la finalidad de aumentar el público en los conciertos, animando especialmente a los granadinos en su participación, por un lado, se redujeron los precios de las localidades. Por otro, se anunció que los socios tendrían el derecho a la bonificación 20% del precio de las localidades⁹³⁶. Unas medidas que pretendían asegurar su continuidad⁹³⁷, cuya celebración exigía un alto costo y la institución carecía del apoyo suficiente por parte de otras entidades granadinas.

Otro dato significativo fue que el Festival tuvo el respaldo del ministro de Educación y Ciencia, el cual reafirmó la permanencia de su celebración y con ella, la realización de los *Cursos Manuel de Falla* cuya VII edición se desarrolló del 21 de junio al 10 de julio de 1976⁹³⁸. De nuevo, entre su equipo docente estuvo presente Rafael Puyana como profesor de los cursos de clave y del Seminario de Música de Cámara. Para el músico, estos cursos constituían «una “cantera” o “vivero” de valores» donde se enseñaba al alumnado a hacer música e incluso a componer, llegando a producir obras de gran interés. Asimismo, era un complemento formativo perfecto para el Festival porque les ofrecía la posibilidad de escuchar por la noche a intérpretes de gran calidad⁹³⁹.

La estancia de Puyana en Granada hizo programar tres conciertos, dos de ellos estuvieron enmarcados fuera y uno dentro del Festival. En lo que respecta al primer y segundo recital, estos tuvieron lugar los días 22 y 23 de junio a las 22h45 y 20h respectivamente en el *Auditorium* del Banco de Granada⁹⁴⁰ ofreciendo el mismo programa sobre autores del siglo XVI y XVII. El interés de las obras propuestas y el reconocimiento artístico del que el clavecinista ya gozaba, reunió –según informa la prensa– a una gran multitud que aplaudió efusivamente la actuación y extendió su

⁹³⁵ [s.a.]. «Clausura del V Curso Manuel de Falla...», p. 13.

⁹³⁶ [s.a.]. «A un mes del XXV Festival Internacional de Música y Danza...», p. 21; [s.a.]. «Reducción del precio de las localidades del XXV Festival Internacional de música y Danza» en *Patria*, 23-05-1976, p. 11; [s.a.]. «Beneficio en los precios de las entradas del Festival» en *Patria*, 29-05-1976, p. 10.

⁹³⁷ ALONSO, César. «No se puede asegurar que el Festival se celebre el próximo año» en *Ideal*, 26-06-1976, p. 13; LADRÓN DE GUEVARA, José G. «Continúa el XXV (¿y último?) Festival Internacional de Música y Danza de Granada» en *Ideal*, 01-07-1976, p. 3; RUIZ MOLINERO. «¿El Festival en peligro?» en *Ideal*, 03-07-1976, p. 12.

⁹³⁸ RUIZ MOLINERO. «Continuará el Festival de Granada, afirmó el ministro de Educación y Ciencia» en *Ideal*, 04-07-1976, p. 13; [s.a.]. «Inauguración del curso musical “Manuel de Falla”» en *La Vanguardia Española*, 23-06-1976, p. 63. Véase también el FIMDG. Cuadro de profesores en XXV FIMDG y VII CMF, del 24 de junio al 7 de julio 1976. Granada, Festival Internacional de Música y Danza, D.L. 1976. BPAG 1 K 966.

⁹³⁹ BUSTOS, Juan. «Rafael Puyana» en *Patria*, 24-06-1976, p. 20; CHECA, Antonio. «Rafael Puyana: Falla resucitó el clavicémbalo» en *Ideal*, 24-06-1976, p. 13.

⁹⁴⁰ [s.a.]. «Auditorium Banco de Granada. Concierto Homenaje a Manuel de Falla en el Centenario de su nacimiento. Rafael Puyana» en *Patria*, 22-06-1976, p. 7.

permanencia en el escenario una hora más de lo previsto⁹⁴¹. La crítica hizo eco del resonante éxito obtenido tras una audición en la que estuvo presente una «técnica depurada, exquisita e impecable». En muestra de gratificación por el fervor recibido, el músico interpretó fuera de programa la habitual *Sonata en Fa sostenido* de A. Soler y una *Romanza* de A. de Cabezón⁹⁴². Por el momento únicamente se ha encontrado la fotografía que publicó *Ideal* al día siguiente del segundo recital, donde se puede ver al intérprete con el clave acompañado de una mujer –cuyo nombre se desconoce– que le pasaba las páginas:

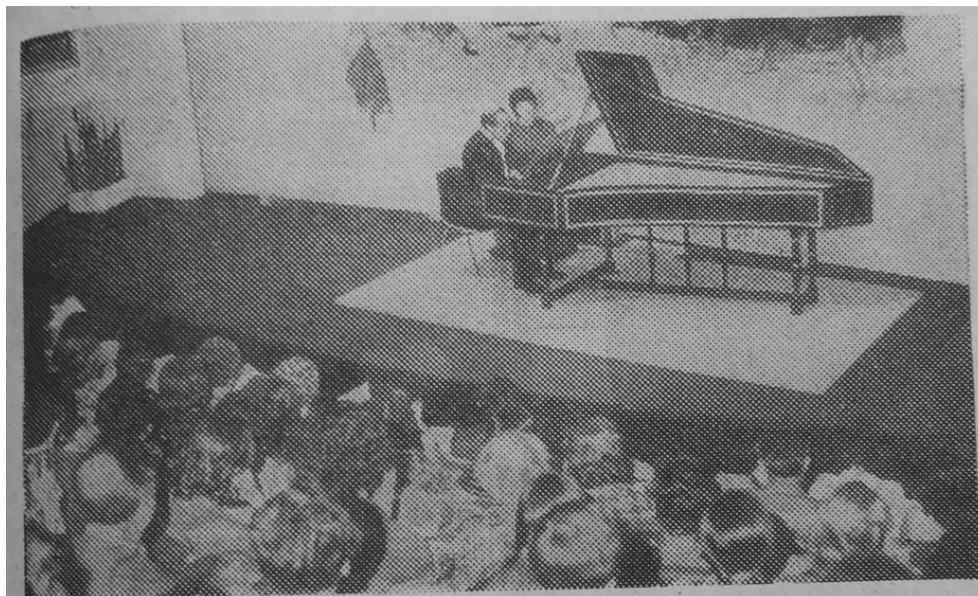


Figura 37. Rafael Puyana tocando el clave en *Ideal*, 24-06-1976, p. 13.

El tercer concierto, anunciado desde finales del mes de mayo de ese mismo año⁹⁴³, se celebró el 4 de julio en el *Palacio de Carlos V*. El intérprete incluyó un programa dedicado a Manuel de Falla donde se ejecutaron –al final del primer acto y en el segundo– las dos obras escritas para clave donde Puyana participaba como solista. En lo que respecta al *Concerto para clave* lo ejecutó junto a la Agrupación Española de Cámara –formada por José Moreno (flauta), Jesús Melia (oboe), Máximo Muñoz (clarinete), Hermes Kriales (violín) y Pedro Corostola (violonchelo)– bajo la dirección de Odón Alonso y, en cuanto a *El retablo de maese Pedro*, lo realizó con Isabel Penagos (Trujamán), Julián Molina (Maese Pedro) y Julio Catania (Don Quijote) empleando las marionetas construidas por Peralta y con la supervisión de Rafael Pérez Sierra (dirección escénica)⁹⁴⁴. Entre los asistentes se encontraba X. Montsalvatge quien

⁹⁴¹ LADRÓN DE GUEVARA, José G. «Hoy se inicia el XXV Festival Internacional de Música y Danza» en *Ideal*, 24-06-1976, p. 3.

⁹⁴² LACÁRCEL, José Antonio. «En el Banco de Granada. Éxito de Rafael Puyana» en *Patria*, 23-06-1976, p. 8.

⁹⁴³ [s.a.]. «La Barraca Lorquiana, en Granada. Actos en la Galería de Exposiciones del Banco de Granada» en *Ideal*, 27-05-1976, p. 3.

⁹⁴⁴ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). XXV FIMDG. Granada. 24 julio a 7 julio de 1976. Palacio Carlos V. Granada. 04-07-1976. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 128 R. 3166; [s.a.]. «XXV Festival Internacional de Música y Danza. Palacio de Carlos V» en *Ideal*, 04-07-1976, p. 12.

consideró que la versión del *Concerto* fue realizada un tanto «áspera» mientras que el *Retablo* tuvo una ejecución más «afortunada». Sin embargo, esta visión no fue compartida por otros críticos de prensa⁹⁴⁵ que calificaron este recital como una de las audiciones más interesantes del ciclo Manuel de Falla donde, a pesar de que no tuviese un elevado número de público, hicieron una magnífica representación que tuvo una gran acogida.

Otro apunte significativo, fue la entrevista que Puyana concedió en los diarios locales⁹⁴⁶ exponiendo el auge que estaba teniendo el clave en jóvenes que lo estudiaban y en los constructores de este instrumento, así como el interés que este suscitaba en los recitales europeos y asiáticos que se estaban ofreciendo, gracias al impulso que el compositor gaditano le dio a través de las obras que compuso para este instrumento.

La clausura de esta edición se hizo el 10 de julio en la Universidad a cargo del Sr. Iglesias. En ella anunció la impartición del siguiente curso en el *Auditorio Manuel de Falla* y la inclusión de los últimos medios para desarrollarlo⁹⁴⁷. Aunque este espacio tenía previsto inaugurarse en noviembre de 1977⁹⁴⁸, hubo que esperar un año más para ver abiertas sus puertas.

VIII Curso Manuel de Falla (1977)

El Festival continuó su andadura gracias a la llamada de atención que la dirección divulgó el año anterior en la prensa granadina poniendo de manifiesto que los gastos eran superiores a los ingresos percibidos y, para aumentar la cuantía de público, decidieron reducir el coste de las entradas. Tras el éxito que obtuvieron, en 1977 mantuvieron la misma estrategia con el fin de que la institución efectuase su función social y rompiese con el tono de elitismo que había ido perdurando en el tiempo⁹⁴⁹.

La XXVI edición del FIMDG se celebró del 25 junio al 9 de julio de 1977. En ella se rindió homenaje al compositor Manuel de Falla y a la memoria de Ludwig van Beethoven en el ciento cincuenta aniversario de su muerte⁹⁵⁰. Por su parte, en el octavo

⁹⁴⁵ RUIZ MOLINERO. «La música de Cámara de Falla cerró el ciclo de homenaje al compositor» en *Ideal*, 06-07-1976, p. 12; LACÁRCEL, José Antonio. «“El retablo de Maese Pedro” Bella experiencia» en *Patria*, 06-07-1976, p. 10. MONTSALVATGE, Xavier. «Granada: En el centenario de Manuel de Falla» en *La Vanguardia Española*, 06-06-1976, p. 57; MONTSALVATGE, Xavier. «Granada: En el Festival y curso Manuel de Falla» en *La Vanguardia Española*, 11-07-1976, p. 51.

⁹⁴⁶ CHECA, A. «Rafael Puyana: Falla resucitó el clavicémbalo...», p. 13; LACÁRCEL, J.A. «En el Banco de Granada. Éxito de Rafael Puyana...», p. 8.

⁹⁴⁷ CORRAL MAURELL, J. «El VII Curso Manuel de Falla, clausurado ayer en la Universidad» en *Ideal*, 11-07-1976, p. 15; [s.a.]. «Clausura del VII Curso Manuel de Falla» en *Patria*, 11-07-1976, p. 16.

⁹⁴⁸ ALONSO, César. «Conversaciones con Maribel Falla» en *Ideal*, 04-07-1976, p. 12.

⁹⁴⁹ ALONSO, César. «La llamada que hicimos el año pasado no ha sido desoída» en *Ideal*, 05-07-1977, p. 18; DE MENA, José L. «Programado del Festival Internacional de Música y Danza» en *Ideal*, 26-04-1977, p. 17. ROMACHO, J.F. «Esta es la edición más cara del Festival. Queremos romper con el tono de elitismo que se venía manteniendo. Entrevista con don Antonio Gallego Morell, Comisario del Festival» en *Patria*, 24-06-1977, p. 13; RUIZ MOLINERO. «Una función social» en *Ideal*, 25-06-1977, p. 12.

⁹⁵⁰ DE MENA, J. L. «Programado del Festival...», p. 17; [s.a.]. «Beethoven y Manuel de Falla» en *Patria*, 26-04-1977, p. 1; LACÁRCEL, José Antonio. «Beethoven será el gran protagonista del Festival» en *Patria*,

CMF –celebrado del 20 de junio al 9 de julio⁹⁵¹– se inscribieron 133 alumnos/as provenientes de 12 nacionalidades diferentes, aunque los de nacionalidad española fueron los más numerosos⁹⁵². Estos recibieron las lecciones en el *Centro de Estudios* ubicado en el *Auditorio Manuel de Falla*, unas instalaciones realizadas junto al Carmen del compositor gaditano, creadas para desarrollar distintas actividades.

En la presente edición y a diferencia de las anteriores, Rafael Puyana únicamente intervino como profesor. Hasta el momento se conoce que entre el alumnado estuvo presente Reynaldo Fernández Manzano, un joven de 18 años que se matriculó porque estaba interesado en la Música Antigua. Cuando finalizó este curso, fue el mismo intérprete quien le propuso marcharse a París a estudiar con él durante un año. Antonio Fernández Moreno –padre de Reynaldo– se puso en contacto con el artista para corroborar que efectivamente seguía disponible y dispuesto a enseñar a su hijo. Aunque el clavecinista se demoró en responder a la familia Fernández Manzano debido a sus compromisos profesionales, no dudó en acoger y guiar al joven en esta disciplina tras comprobar las dotes que este tenía para la música. Así queda reflejado en la carta que mecanografió el clavecinista y que amablemente ha proporcionado Fernández Manzano:

Estimado Se[ñ]or Fernández: Lamento mucho haberme demorado en contestar su carta del 3 de agosto; me encontraba en América dando conciertos y solamente llegó a mi poder cuando regresé a París recientemente.

Me agrada confirmarle que estoy dispuesto a enseñarle a su hijo Reynaldo el arte de tocar el clavicémbalo y, si puede venir a París, le dedicaré todo el tiempo que sea necesario. Reynaldo asistió a mis lecciones en el Curso Manuel de Falla este año y pude constatar su interés por la Música Antigua y su constante atención en la clase. Tuve la impresión de que es muy inteligente, serio y su propósito de estudiar y muy dotado para la música. Por consiguiente, colaboraré con mucho gusto en su formación musical: artística y técnica. Le saluda atentamente, Rafael Puyana⁹⁵³.

Según relata el joven músico, su familia no disponía de los recursos suficientes para sustentarlo en París, por lo que solicitaron una beca a la Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada. Dado que el proyecto planteado era muy atrayente, la entidad le concedió la ayuda para estudiar con Rafael Puyana durante la temporada de 1977-1978, tras finalizar el *Curso Manuel de Falla* de Granada⁹⁵⁴.

05-05-1977, p. 7; [s.a.]. «Granada: Los cursos internacionales de música “Manuel de Falla”» en *La Vanguardia Española*, 21-06-1977, p. 59.

⁹⁵¹ [s.a.]. «Mañana comienza el VIII Curso Manuel de Falla» en *Ideal*, 19-06-1977, p. 19; ALONSO, César. «Inaugurado el VIII Curso Manuel de Falla» en *Ideal*, 21-06-1977, p. 17; [s.a.]. «Inaugurado el VIII Curso Manuel de Falla» en *Patria*, 21-06-1977, p. 9; [s.a.]. «Clausurado el Curso Manuel de Falla» en *Ideal*, 10-07-1977, p. 12; [s.a.]. «Clausura del VIII Curso Manuel de Falla» en *Patria*, 07-07-1977, p. 11; [s.a.]. «Clausurado el VIII Curso Manuel de Falla» en *Patria*, 10-07-1977, p. 12.

⁹⁵² ROMACHO, J.F. «Esta es la edición en la que participan mayor número de alumnos. Entrevista con su director. Antonio Iglesias» en *Patria*, 23-06-1977, p. 12; KASTIYO, J.L.; y DEL PINO, R. *El Festival Internacional de Música y Danza de Granada (1952-1980)* ..., p. 437.

⁹⁵³ Carta. Rafael Puyana a Antonio Fernández Moreno. París-Granada. 28-09-1977. Facilitada amablemente por Reynaldo Fernández Manzano.

⁹⁵⁴ Véanse los diplomas del VIII y IX *Curso Manuel de Falla de Granada* junto al recorte de prensa LACÁRCEL, José Antonio. «Un joven granadino estudia clave en París con Rafael Puyana» en *Patria*, 18-12-1977, p. 10. Facilitados amablemente por Reynaldo Fernández Manzano.

Durante su estancia, Reynaldo alquiló una pequeña buhardilla en París. Con el fin de que pudiese practicar, Puyana le prestó el clave Goble. Sin embargo, como en la vivienda que residía el joven no cabía el instrumento debido a sus dimensiones, este tuvo que buscar otro alojamiento. Afortunadamente un vecino del mismo bloque del artista alquilaba un apartamento en el bajo del edificio. Sin duda esta fue la opción perfecta para que este pudiese trasladarse allí.

Acerca de su experiencia, Fernández Manzano comenta que fue inmejorable, todo un privilegiado haber sido elegido para recibir las enseñanzas del intérprete, haber podido tocar los diferentes instrumentos, escuchar los discos y leer los libros de la biblioteca personal del reconocido clavecinista. Igualmente, añade que tuvo que amoldarse a su disponibilidad, dado que el músico se ausentaba en numerosas ocasiones debido a sus compromisos profesionales. No obstante, recalcó que Puyana se preocupó por su formación y cuando no estaba, demandaba a Martine Roche –también clavecinista, además de organista y profesora del Conservatorio de Versailles de París– que practicara con él, especialmente el bajo cifrado.

Reynaldo destaca del maestro su inmensa generosidad, dado que no le cobró ninguna de las clases que le impartió, le dejó tocar en sus instrumentos y le cedió algunas entradas a la ópera mientras se encontraba de viaje. Pero, sobre todo, Fernández Manzano subraya la inmensa implicación y exigencia que tuvo en su aprendizaje⁹⁵⁵.

IX Curso Manuel de Falla (1978)

El año 1978 es un año especial puesto que el XXVII Festival de Granada, llevado a cabo del 19 junio al 3 de julio de 1978, se vio enriquecido con varias circunstancias entre las que se encontraban la inauguración del Auditorio Manuel de Falla y la convocatoria del I Concurso Internacional de Guitarra celebrado con motivo del bicentenario del nacimiento de Fernando Sor. Un año en el que también se cumplían las efemérides del sesquicentenario de la muerte de Schubert, el centenario del nacimiento y vigésimo quinto año de la muerte de Conrado del Campo, el centenario del fallecimiento del compositor y musicólogo Hilarión Eslava y del nacimiento de Manuel Torre el «Niño de Jerez»⁹⁵⁶. A continuación, se hará mención a los actos en los que el músico colombiano participó.

En relación con la apertura del Auditorio Manuel de Falla –diseñado por el arquitecto García de Paredes– fue una noticia muy esperada. Numerosos medios de prensa se hicieron eco de la noticia no sólo por la edificación que presentaba, sino por lo que este espacio –tan

⁹⁵⁵ Entrevista realizada por M. Victoria Arjona a Reynaldo Fernández Manzano (Granada, España, 06-05-2015).

⁹⁵⁶ KASTIYO, J.L.; y DEL PINO, R. *El Festival Internacional de Música y Danza de Granada (1952-1980)*..., p. 455.

esperado desde el anuncio de su maqueta en el año 1973– significaba para Granada⁹⁵⁷. Su creación, marcó un antes y un después en la vida cultural de la ciudad⁹⁵⁸.

Según comenta el propio arquitecto, la idea de crearlo en la ciudad se remonta a 1962, cuando el Ayuntamiento adquirió el Carmen de la Antequeruela Alta –lo que en la actualidad corresponde a la Casa-Museo de Manuel de Falla–, un lugar donde el compositor gaditano vivió durante más de veinte años. Junto a él se construyó tanto un archivo que conserva toda la biblioteca personal del compositor⁹⁵⁹, como un auditorio que incluye varias salas donde se celebraron las clases de los CMF⁹⁶⁰. Su situación estratégica conforma un marco inmejorable, puesto que pocas ciudades europeas pueden albergar en un espacio próximo a la vivienda de un compositor, un archivo que vela por la conservación de su biblioteca y un auditorio para interpretar –entre otras– su obra.

Su apertura tuvo lugar el 10 de junio de 1978⁹⁶¹ y se celebraron dos conciertos inaugurales. El segundo de ellos, acontecido el 11 de junio, fue dedicado a la música de cámara de Falla con un programa muy variado. La obra que cerró esta celebración fue el *Concerto para clave* y los encargados para ejecutarla fueron el clavecinista Rafael Puyana «acompañado por José Muñoz, Jesús Meliá, Máximo Muñoz, Jesús Corvino y Pedro Corostola, dirigidos por Ros Marbá». A pesar de que esta última actuación no tuviese tanta afluencia de público como el recital inaugural y por lo tanto no alcanzase un lleno absoluto, pasó a las crónicas históricas por la interpretación «tan memorable y brillante» que Puyana ofreció como homenaje al maestro de la Antequeruela⁹⁶².

En cuanto a la programación del Festival –del 19 de junio al 3 de julio– hizo tener el récord de asistencia⁹⁶³. Se han de destacar los dos estrenos mundiales que

⁹⁵⁷ [s.a.]. «Ante la próxima inauguración del “Auditorio Manuel de Falla» en *Ideal*, 04-05-1978, p. 28; [s.a.]. «El Auditorio Manuel de Falla y su función cultural popular» en *Ideal*, 10-06-1978, p. 23; GARCÍA DE PAREDES, José María. «Un centro de proyección intelectual» en *Ideal*, 10-06-1978, p. 23; CABANILLAS, Pío. «Uno de los centros más importantes de Europa» en *Patria*, 11-06-1978, p. 9.

⁹⁵⁸ ALONSO, César. «El centro Manuel de Falla está hecho para servir a Granada» en *Ideal*, 10-06-1978, p. 11; [s.a.]. «El auditorio, una perfección y una ejemplar austeridad» en *Patria*, 10-06-1978, p. 9; [s.a.]. «Pío Cabanillas en Granada: «El centro Manuel de Falla es uno de los más importantes de Europa» en *Patria*, 11-06-1978, p. 1; «El Auditorio “Manuel de Falla” y su función cultural popular» en *Ideal*, 10-06-1978, p. 23.

⁹⁵⁹ RODRÍGUEZ MACHADO, Alicia. *Los fondos documentales del Archivo Manuel de Falla: aproximación al estudio de su importancia y difusión*. Directores: María Gembero Ustárroz e Yvan Nommick. [Diploma de Estudios Avanzados]. Universidad de Granada, 2004.

⁹⁶⁰ GARCÍA DE PAREDES, J. M. «Un centro de proyección...», p. 23; GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. «Inauguración del Centro “Manuel de Falla”». *Ritmo*, XLVIII, 482 (1978), pp. 51-53.

⁹⁶¹ [s.a.]. «El ayuntamiento de Granada anunció oficialmente la inauguración del Auditorio Manuel de Falla» en *Ideal*, 02-06-1978, p. 1; ALONSO, César. «El sábado, día 10, se inaugurará el Auditorio Manuel de Falla» en *Ideal*, 02-06-1978, p. 13; [s.a.]. «Hoy se inaugura el Centro Manuel de Falla» en *Ideal*, 10-06-1978, p. 1; [s.a.]. «Anoche quedó inaugurado el Centro Manuel de Falla» en *Ideal*, 11-06-1978, p. 1; LACÁRCEL, José Antonio. «Motivo: Inauguración del Centro Manuel de Falla» en *Patria*, 02-06-1978, p. 9; [s.a.]. «Hoy se inaugura el centro Manuel de Falla. La Orquesta Nacional estrena el Auditorio» en *Patria*, 10-06-1978, p. 1; [s.a.]. «El centro Manuel de Falla se inaugurará el próximo día diez» en *Patria*, 02-06-1978, p. 7.

⁹⁶² LACÁRCEL, José Antonio. «Rafael Puyana, triunfador con el concierto para clave y cinco instrumentos» en *Patria*, 13-06-1978, p. 9; ALONSO, César. «Memorable, el segundo concierto dado en el Centro Manuel de Falla» en *Ideal*, 13-06-1978, p. 18.

⁹⁶³ [s.a.]. «Programación del XXVII Festival Internacional de Música y Danza. IX CMF. I Concurso Internacional de Interpretación Musical: Guitarra» en *Ideal*, 25-05-1978, p. 26; [s.a.]. «Programa del

tuvieron lugar en el Palacio de Carlos V a las 22h30 en el marco del Festival dos días sucesivos, siendo el 25 de junio el *Concierto del Albayzín* de Xavier Montsalvatge⁹⁶⁴ y un día más tarde, el *Tercer concierto para piano y orquesta* del sevillano Manuel Castillo⁹⁶⁵. En relación a la primera obra, el compositor catalán contó con Rafael Puyana como clavecinista solista acompañado de la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española bajo la dirección de Enrique García Asensio. Las expectativas previstas anunciadas el año anterior⁹⁶⁶, se cumplieron y alcanzaron el éxito esperado (Véase el apartado 5.1.6.).

Acerca del I Concurso de Interpretación, desde la primera edición del Festival en 1952 se ha podido constatar cómo progresivamente se ha enriquecido la programación con la incorporación de los CMF y la celebración del I Concurso Internacional de Interpretación Musical dedicado a la guitarra, el cual fue convocado en homenaje a Fernando Sor en el bicentenario de su nacimiento⁹⁶⁷. El jurado, como se muestra en la siguiente imagen (figuras 38 y 39), lo constituyó Andrés Segovia (presidente), Regino Sáinz de la Maza y Narciso Yepes –tres españoles que son todo un referente en este instrumento⁹⁶⁸– acompañados de José Tomás, Robert Vidal, Rafael Puyana y Antonio Iglesias⁹⁶⁹:

XXVII Festival Internacional de Música y Danza. 19 junio al 3 julio» en *Patria*, 25-05-1978, p. 11; LACÁRCEL, José Antonio. «Este año se han batido todos los record de asistencia» en *Patria*, 21-06-1978, p. 9.

⁹⁶⁴ [s.a.]. «Hoy, con la Orquesta RTVE y Rafael Puyana, Concierto del Albaicín, un estreno Mundial» en *Patria*, 25-06-1978, p. 9; KASTIYO, J.L.; y DEL PINO, R. *El Festival Internacional de Música y Danza de Granada (1952-1980) ...*, p. 457.

⁹⁶⁵ RUIZ MOLINERO. «Dos estrenos mundiales en las actuaciones de la Orquesta de Radiotelevisión Española» en *Ideal*, 27-06-1978, p. 12; [s.a.]. «Mañana, otro estreno mundial: un concierto para piano de Manuel Castillo» en *Patria*, 25-06-1978, p. 9; KASTIYO, J.L.; y DEL PINO, R. *El Festival Internacional de Música y Danza de Granada (1952-1980) ...*, p. 455.

⁹⁶⁶ ALONSO, César. «Estamos siendo hostilizados por quienes quieren hacer imposibles las reglas del juego y el juego mismo (Pío Cabanillas)» en *Ideal*, 20-12-1977, p. 17.

⁹⁶⁷ [s.a.]. «I Concurso Internacional de Interpretación» en *Patria*, 28-06-1978, p. 9; [s.a.]. «El Concurso Internacional de Interpretación enriquece al Festival» en *Patria*, 01-07-1978, p. 9; ALONSO, César. «Potenciación, prestigio y función social del Festival de Granada» en *Ideal*, 18-06-1978, p. 4.

⁹⁶⁸ ALONSO, C. «La aportación económica para la celebración...», p. 11.

⁹⁶⁹ KASTIYO, J.L.; y DEL PINO, R. *El Festival Internacional de Música y Danza de Granada (1952-1980)...*, p. 464.



Figura 38. Miembros del Jurado del I Concurso Internacional de Guitarra. FIMDG 1978.

De los 34 aspirantes que se presentaron⁹⁷⁰, participaron 26 y tan solo 8 fueron los seleccionados para la prueba final⁹⁷¹. El objetivo de los concursantes era optar a una de las categorías que obsequiaba económicamente con 500.000, 250.000 y 5.000 pts. respectivamente⁹⁷². Aunque el primer premio fue declarado desierto, hubo dos segundos *ex aequo* concedidos al uruguayo Eduardo Fernández Odella y al belga Godelieve Monden, junto a un tercero otorgado al venezolano Ricardo Fernández Iznaola⁹⁷³. Así quedó de manifiesto en el veredicto del jurado que se exhibe seguidamente:

⁹⁷⁰ ALONSO, César. «Rafael Puyana, clavecinista de talla mundial» en *Ideal*, 28-06-1978, p. 10.

⁹⁷¹ [s.a.]. «Comenzó el I Concurso Internacional de Interpretación Musical. El jurado estuvo presidido por Andrés Segovia» en *Patria*, 27-06-1978, p. 9; [s.a.]. «Ocho seleccionados para la prueba final del “I Concurso Internacional de Interpretación Musical”» en *Ideal*, 28-06-1978, p. 11.

⁹⁷² GÓMEZ MONTERO. «Concurso de Interpretación musical» en *Ideal*, 22-06-1978, p. 13.

⁹⁷³ MÍNGUEZ PRIETO, Carlos. «Fallados los premios del I Concurso Internacional de Interpretación Musical (Guitarra)» en *Patria*, 02-07-1978, p. 9; MÍNGUEZ PRIETO, Carlos. «Entregados los premios del Concurso Internacional de Guitarra» en *Patria*, 04-07-1978, p. 9; [s.a.]. «Declarado desierto el I Premio Internacional de Interpretación de la Guitarra» en *Ideal*, 02-07-1978, p. 14.

En Granada, a uno de Julio de mil novecientos setenta y ocho, a las diecinueve horas, el Jurado calificador de la Prueba Definitiva del I Concurso Internacional de Interpretación Musical (Guitarra), convocado por la Dirección General de la Música del Ministerio de Cultura, formado por los abajo firmantes, propone por mayoría de votos el siguiente fallo:

Primero.- Declarar desierto el Primer Premio.

Segundo.- Conceder dos Segundos Premios ex-aequo, dotados con la cantidad de doscientos cincuenta mil pesetas cada uno de ellos (de la Dirección General de Música y de la Caja de General de Ahorros de Granada) a Eduardo Fernández Odella (Uruguay) y Edelieve Manden (Belgica).

Tercero.- Solicitar de la Dirección General de Música la concesión de los diez recitales que conllevaba el Primer Premio de este Concurso, otorgando cinco de ellos a cada uno de los ganadores de los Segundos Premios.

Cuarto.- Conceder el Tercer Premio (de la Universidad de Granada), dotado con la cantidad de cien mil pesetas, a Ricardo Fernández Iznaola (Venezuela).

Quinto.- Hacer especial mención del concursante William Waters (Inglaterra).

Andrés Segovia (Presidente)

Rafael Puyana

José Tomás

Roberto Vidales

Antonio Iglesias

Rafael Puyana

José Tomás

Roberto Vidales

Antonio Iglesias

Figura 39. Fallo del Jurado del I Concurso de Interpretación. 01-07-1978. FIMDG 1978.

Por último, en consideración con el noveno CMF, realizado del 19 de junio al 8 de julio⁹⁷⁴, se inscribieron cerca de 140 alumnos. Las clases impartidas tuvieron lugar

⁹⁷⁴ [s.a.]. «Mañana se inaugura el «IX Curso Internacional Manuel de Falla» en *Ideal*, 18-06-1978, p. 4; [s.a.]. «Mañana inauguración del Curso Internacional de Música Manuel de Falla» en *Patria*, 18-06-1978, p. 9; [s.a.]. «Inaugurado el IX Curso Internacional Manuel de Falla» en *Patria*, 20-06-1978, p. 11.

en el *Auditorio Manuel de Falla*. Lejos quedarían las sesiones celebradas en la *Escuela de Altos Estudios Árabes* o la *Fundación Rodríguez Acosta* que les cedió parte de sus instalaciones⁹⁷⁵. Entre el equipo docente una vez más estuvo Rafael Puyana haciendo que su participación en el Festival –como profesor, miembro del jurado e intérprete– fuese una de las más completas de todas las ediciones. Entre el alumnado que sus recibió sus lecciones, según el testimonio de Mario Raskin, se encontraban Ana Alberdi, Pilar Tomás González, Reynaldo Fernández Manzano, Martha Gómez, María Nieves del Río Vázquez o Alejandro González, entre otros, los cuales estuvieron presentes durante los años 1978 y 1979⁹⁷⁶.

X Curso Manuel de Falla (1979)

La XXVIII edición del Festival, efectuado del 24 junio al 8 de julio, integró el décimo CMF desarrollado del 18 junio al 7 julio⁹⁷⁷. Igualmente, tras el éxito obtenido en el I Concurso de Interpretación Musical, se celebró el 1 de julio la segunda edición, pero esta vez dedicado al violín, viola, violonchelo y contrabajo⁹⁷⁸ por lo que hubo ligeras variaciones en los miembros del jurado, que estuvo presidido por Nicanor Zabaleta, acompañado por Agustín León Ara, Enrique Santiago, Pedro Corostola, Ludwig Streicher, Joly Braga Santos y Antonio Iglesias⁹⁷⁹.

El año 1979 fue muy importante porque se cumplía la primera década del desarrollo de los CMF. Al igual que las anteriores, esta también tuvo una gran afluencia de alumnado que ascendió a 197⁹⁸⁰. Una vez más acudió a su habitual cita Rafael Puyana, quien únicamente participó en calidad de profesor. Entre las actividades que realizó, sobresalen las lecciones magistrales que impartió en la denominada *Aula Puyana*, ubicada en el *Auditorio Manuel de Falla*.

Algunas de las fotografías, custodiadas en el AMF, que demuestran el paso del intérprete colombiano en esta institución. En una de ellas se puede apreciar a Ángel Botía –secretario de los CMF– y a Puyana hablando en uno de los pasillos del auditorio⁹⁸¹. En otra imagen (figura 40) queda de manifiesto la disposición y cómo el músico desarrollaba una clase práctica:

⁹⁷⁵ ALONSO, C. «El rector, por el Conservatorio...», p. 12; ALONSO, C. «La aportación económica para la celebración...», p. 10.

⁹⁷⁶ Entrevista realizada por M. Victoria Arjona a Mario Raskin (Online, 01-10-2018).

⁹⁷⁷ FIMDG. XXVIII FIMDG, del 24 de junio a 8 de julio 1979. X CMF, del 18 de junio al 7 julio 1979. II Concurso Internacional de Interpretación Musical, el 26 junio 1979. Granada, Festival Internacional de Música y Danza, D.L., 1979. BPAG 1 K 968.

⁹⁷⁸ ALONSO, César. «Brillante concierto de los profesores del Curso Internacional Manuel de Falla» en *Ideal*, 03-07-1979, p. 13.

⁹⁷⁹ [s.a.]. «Se está celebrando el II concurso Internacional de Interpretación Musical. Preside el Jurado Nicanor Zabaleta» en *Patria*, 28-06-1979, p. 11; KASTIYO, J.L.; y DEL PINO, R. *El Festival Internacional de Música y Danza de Granada (1952-1980)...*, p. 467.

⁹⁸⁰ ALONSO, César. «El director general de Música Clausuró el “X Curso Internacional Manuel de Falla”» en *Ideal*, 08-07-1979, p. 13.

⁹⁸¹ Fotografía. Ángel Botía y Rafael Puyana. AMF 12/497 Col. Fundación Archivo Manuel de Falla.



Figura 40. Curso de clave impartido por el profesor Rafael Puyana.
AMF 12/503. Col. Fundación Archivo Manuel de Falla.

Otra cuestión que se debe tener presente sobre la actividad del músico colombiano en esta edición es que fue propuesto por Antonio Iglesias para interpretar unas obras con el clave en un concierto-homenaje dedicado al Padre Soler, una invitación que Puyana finalmente declinó. Como él mismo expuso en la carta que le remitió al académico⁹⁸², entre otras cuestiones sus razones atendían a la infravaloración que sentía por estas obras de la producción compositiva, además de poseer una tésitura que las copias de los claves originales no poseían. Por ello, para que el propósito de Iglesias se cumpliese, el clavecinista recomendó que fuese Rosa Sabater quien lo ejecutase en el piano. La sugerencia realizada por el artista hizo que el programa dedicado al Padre Soler en el CCL aniversario de su nacimiento, que incluía los *Quintetos No.1 en Do Mayor, No.3 en Sol mayor y No.6 en Sol menor*, participase la pianista Rosa Sabater junto al profesor de violín Agustín León Ara y su alumno del curso Jan Poda, el violista Enrique Santiago, el violonchelista Pedro Corostola realizando, como recoge la prensa, un concierto brillante⁹⁸³.

⁹⁸² Carta. Rafael Puyana a Antonio Iglesias. Bogotá-Madrid. 01-04-1979. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 115. R. 1718.

⁹⁸³ [s.a.]. «Profesores del Curso “Manuel de Falla” y Colaboradores» en *Ideal*, 01-07-1979, p. 12; [s.a.]. «Profesores del Curso “Manuel de Falla” y Colaboradores» en *Patria*, 29-06-1979, p. 13; CÉSAR, Alonso. «Brillante concierto de los profesores...», p. 13; L. «Actuación de los profesores del curso “Manuel de Falla”» en *Patria*, 03-07-1979, p. 11.

La clausura de esta edición llegó con el acto de cierre acaecido el 7 de julio a las 11h en el *Paraninfo* de la Universidad llevado a cabo por D. Jesús Aguirre y Ortíz de Zárate, director general de la Música⁹⁸⁴. Durante esta celebración, cabe destacar la puntualización de Ángel Botía –secretario general y encargado de entregar los diplomas–, quien hizo un llamamiento para continuar con el enriquecimiento y desarrollo en las ediciones futuras del curso.

XI Curso Manuel de Falla (1980)

El XXIX Festival, concretado del 22 de junio al 6 de julio, tuvo un atractivo programa que hizo agotar todas sus entradas⁹⁸⁵. Así lo corroboraban los diarios locales *Ideal* y *Patria* quienes afirmaban que el producto ofrecido debió ser muy bueno para haberse cumplido hasta esa fecha casi treinta ediciones. Pero una vez más, la institución tuvo que lidiar con los calificativos que lo tachaban desde sus inicios de elitista, los cuales podían aplicarse a la programación y artistas que participaban y no a la diversidad de público asistente⁹⁸⁶. Su alto coste de producción –que en esta edición superaba algo más de 25 millones pts.– y la supresión de la cantidad simbólica de 350.000 pts. que el Ayuntamiento le proporcionaba al Festival, hizo que D. Antonio Gallego Morell interviniese para hacer reflexionar a su alcalde –D. Antonio Jara Andreu– sobre el daño irreparable que causaría a los intereses culturales y económicos en la ciudad si este no se realizaba⁹⁸⁷.

Desde el mes de febrero de 1980, con la finalidad de que se inscribiese un mayor número de alumnado, se anunciaron las convocatorias del III Concurso de Interpretación Musical, realizado el 24 de junio, y del undécimo CMF, celebrado del 22 de junio al 4 de julio⁹⁸⁸. La tercera edición interpretativa, al igual que la anterior, estuvo convocada para violín, viola, violonchelo y contrabajo por lo que el jurado estuvo conformado por los mismos integrantes.

Es sabido, además, que entre el profesorado integrante estuvo presente Rafael Puyana. Entre las 200 personas inscritas en las distintas disciplinas ofertadas, se

⁹⁸⁴ El fondo Puyana conserva el discurso que Don Jesús Aguirre leyó en la R.A.E en su recepción pública el 11-12-1986 en Madrid. AMF. Fondo Puyana. Caja Nº 131 Adj R. 3418. Véase IGLESIAS, Antonio. «Los Cursos Internacionales Manuel de Falla 1979». Fondos del FIMDG. CMF 1979; [s.a.]. «Clausura del X Curso Manuel de Falla» en *Patria*, 08-07-1979, p. 12.

⁹⁸⁵ [s.a.]. «XXIX Festival Internacional de Música y Danza. 22 junio al 6 julio 1980» en *Patria*, 05-06-1980, p. 5; LACÁRCEL, José Antonio. «El XXIX Festival, a pocas horas vista» en *Patria*, 19-06-1980, p. 7.

⁹⁸⁶ ALONSO, César. «Muy bueno debe ser el producto ofrecido hasta ahora, cuando ha durado 30 años» en *Ideal*, 01-07-1980, p. 11; ALONSO, César. «Calificar de elitista (en sentido económico) al Festival, cae por su base con subir a los conciertos» en *Ideal*, 26-06-1980, p. 11.

⁹⁸⁷ [s.a.]. «Gallego Morell pide al Ayuntamiento que no suprima la subvención municipal al Festival de Música y Danza» en *Ideal*, 07-06-1980, p. 23; [s.a.]. «Cartas del Comisario del Festival» en *Patria*, 05-06-1980, p. 5.

⁹⁸⁸ ALONSO, César. «Convocados el “XI Curso Manuel de Falla” y el “III Concurso Internacional de Interpretación Musical» en *Ideal*, 13-02-1980, p. 15; [s.a.]. «Clausura del XI Curso Manuel de Falla. Ese maravilloso bien que es la música es un bien común, desgraciadamente (Ricardo de la Cierva)» en *Patria*, 06-07-1980, p. 8.

encontraba Álvaro Huertas (1957-), un compatriota clavecinista deseoso de perfeccionar en las grandes obras maestras del Renacimiento y Barroco. Pocas referencias se han obtenido de la preparación del concierto de becarios llevado a cabo el 4 de julio 1980 en el *Auditorio Manuel de Falla* a las 19h30, más allá de conocer que presentó el *Aria detto balleteo* de G. Frescobaldi y la *Sonata en modo dórico* de A. Soler que había preparado con el maestro, al finalizar la primera parte de la audición. Acorde al testimonio que se publicó en la prensa⁹⁸⁹, esta actuación generó bastante interés y entusiasmo entre el público asistente debido a la concurrencia internacional de los músicos, como la perfección técnica, calidad y sensibilidad mostrada.

Del mismo modo Rafael Puyana también participó como docente en las actividades extraordinarias programadas dentro de la XI edición, las cuales se desarrollaron de forma alterna entre Granada –aprovechando su participación estival en los CMF– y Madrid durante cuatro secciones repartidas entre años 1980 y 1981, en clases ofrecidas de lunes a viernes de 11h a 13h30. La realización de este curso pretendía mejorar la base técnica clavecinística de los 8 participantes que se admitieron, los cuales podían asistir en calidad de becarios –teniendo a su disposición dos claves para practicar– o de oyentes. El lugar de celebración, el calendario, el repertorio a trabajar en cada período y la edición utilizada, quedaba pormenorizada en el programa que se divulgó (tabla 19). Este incorporaba una variada y rica selección de obras de los siglos XVI-XX pertenecientes a los compositores J. P. Sweelinck, J. Bull, L. Marchand, L. N. Clerambault, F. Couperin, J. S. Bach, D. Scarlatti, A. de Cabezón, A. Soler, Blasco de Nebra y M. de Falla.

Curso	Lugar de celebración	Obras trabajadas	Compositores
Primero	Granada XI Curso Manuel de Falla, del 22 de junio al 5 de julio de 1980.	a) <i>Preludio en Re menor BWV 940</i> b) A escoger uno entre: <i>Preludio en Do Mayor BWV 939</i> , <i>Preludio en Do Mayor BWV 933</i> c) A escoger uno entre: <i>Preludio en Re Mayor BWV 925</i> , <i>Preludio en Fa Mayor BWV 928</i> (Edición «Urtext»: G. Henle Verlag).	J. S. Bach (1685-1750)
		<i>Preludio N° 4 del tratado «L'Art de Toucher le clavecin»</i> . (Edición Breitkopf und Härtel, N° 5560). <i>Romance «Para quién crié yo cabellos»</i> <i>Sonata en Do Dórico</i> (Edición Padre Samuel Rubio, N°. 49. Unión Musical Española).	F. Couperin (1668-1733) A. de Cabezón (1510-1566) A. Soler (1729-1783)
		<i>More Palatino</i> (Edición Monumenta Música Neerlandica) <i>Suite en Do menor</i> (Edición «L'Oiseau-Lyre», Thurston Dart)	J. P. Sweelinck (1562-1621) L. N. Clerambault (1676-1749)

⁹⁸⁹ J.C. M. «De evidente interés el concierto de Becarios del XI Curso Manuel de Falla» en *Ideal*, 05-07-1980, p. 10; [s.a.]. «Concierto de los alumnos del curso» en *Patria*, 05-07-1980, p. 9; [s.a.]. «Concierto de los Becarios» en *Patria*, 05-07-1980, p. 10.

Segundo	Madrid, Sala Joaquín Turina (Teatro Real), del 12 al 22 de enero y 27 de enero al 7 de febrero de 1981.	<p>A escoger entre: <i>Fantasía</i> (de la <i>Partita en La menor BWV 827</i>) y la <i>Toccatá en Mi menor BWV 914</i> (Edición: «Urtext», G.Henle Verlag).</p> <p>A escoger dos Sonatas entre: <i>Sonatas en La Mayor K.208</i> y <i>K. 209</i> o <i>Sonatas en Sol Mayor K.240</i> y <i>K.241</i>. Edición «L Pupitre» (Kenneth Gilbert, Heugel, París).</p> <p><i>Sonata en Modo Dórico N.º.15 (Vol I)</i> o <i>Sonata en Re menor N.º. 24 (Vol II)</i>. (Edición Padre Samuel Rubio, N.º.49. Unión Musical Española).</p>	<p>J. S. Bach (1685-1750)</p> <p>D. Scarlatti (1685-1757)</p> <p>A. Soler (1729-1783)</p>
Tercero	Granada, XII Curso Manuel de Falla del 21 de junio al 4 de julio de 1981.	<p><i>Diferencias sobre el canto llano del Caballero</i> (Instituto español de Musicología. Ed. Higinio Inglés).</p> <p><i>(Captain) Piper's Galliard Variatio Ejusdem</i> (Fitzwilliam Virginal Book. Dover Publications. New York).</p> <p>A escoger entre: <i>Suite en Re menor</i> (Edición «L'Oiseau-Lyre», Thurston Dart o <i>Pavana en Fa sostenido menor</i> (Edición «Le Pupitre» (Alan Curtis), Heugel, París).</p> <p><i>Partita en Re Mayor BWV 828</i> (Edición «Urtext»: G. Henle Verlag).</p>	<p>A. de Cabezón (1510-1566)</p> <p>J. Bull (1562-1628)</p> <p>L. Marchand (1669-1732)</p> <p>L.Couperin (1626-1750)</p> <p>J. S. Bach (1685-1750)</p>
Cuarto	Madrid, Sala Joaquín Turina (Teatro Real), del 6 al 25 de octubre de 1981	<p><i>The King's Hunt</i> (Edición Música Británica, Obras completas, de J.Bull Thurston Dart)</p> <p><i>Trézième Ordre</i> (Edición «Le Pupitre» (Kenneth Gilbert), Heugel, París).</p> <p><i>Fantasía cromática y Fuga BWV 903</i> (Edición «Urtext»: G. Henle Verlag).</p> <p>A escoger entre: <i>Sonata en Re menor K.52</i> y <i>Sonata en La Mayor K.175</i> o <i>Sonata en Re Mayor K.119</i> y <i>Sonata en Re menor K.120</i>. Edición «L Pupitre» (Kenneth Gilbert, Heugel, París) o (Edición «Schirmer» (Ralph Kirkpatrick).</p> <p><i>Sonata en Fa sostenido menor</i> (Edición Robert Parris. Unión Musical Española).</p> <p><i>Concierto en Re menor BWV 1052</i> (Edición Breitkopf und Härtel)</p> <p><i>Concierto para clavicémbalo, flauta, oboe, clarinete, violín y violonchelo</i> (Edición Max Eschig)</p> <p>A escoger entre: <i>Sonata en Si menor para flauta y clavicémbalo, BWV 1030</i> o <i>Sonata en Mi Mayor para violín y clavicémbalo, BWV 1016</i> (Edición «Urtext»)</p>	<p>J. Bull (1562-1628)</p> <p>F. Couperin (1668-1733)</p> <p>J. S.Bach (1685-1750)</p> <p>D. Scarlatti (1685-1757)</p> <p>B. de Nebra (1730-1784)</p> <p>J. S. Bach (1685-1750)</p> <p>M. de Falla (1876-1946)</p> <p>J. S. Bach (1685-1750)</p>

Tabla 19. Cursos extraordinarios impartidos por Rafael Puyana (1980-1981) Granada- Madrid. AMF. Fondo Puyana. Caja N.º 103. Cursos.

Hasta el momento, no se conoce información ni testimonio alguno sobre quiénes fueron las personas que tuvieron el privilegio de ser seleccionadas y cómo transcurrió esta nueva implementación. No obstante, tras la continua revisión del legado documental, no se descarta que se pueda completar en un futuro. Es así como la participación de Rafael Puyana en esta edición, se limitó a la docencia tanto en la disciplina de clave en los CMF como en las actividades extraordinarias anteriormente citadas.

XII Curso Manuel de Falla (1981)

La celebración del XXX Festival, desarrollada del 20 de junio al 7 de julio⁹⁹⁰, giró en torno al 30 aniversario de su fundación, por lo que se redactaron numerosos artículos que rememoraban y enaltecían aquel comienzo que superó varios obstáculos. Esta celebración fue compartida con todos los homenajes que se le rindieron a Andrés Segovia con motivo de su contribución musical en el mundo de la guitarra.

Por un lado, se realizó el IV Concurso Internacional de Interpretación se dedicó a este instrumento. El jurado estuvo constituido por el propio homenajeado como presidente y acompañado por Rafael Puyana, Antonio Iglesias, Nicanor Zabaleta, Carmelo Bernaola, Rodny Slatlord y José Luis Rodrigo. De las 43 inscripciones, tan sólo 33 fueron los participantes que pasaron a la final de los días 26 y 27 de junio. El fallo del jurado⁹⁹¹ determinó que el primer premio de 500.000 pts. –dotado por la Dirección General de Música y Teatro– fuese otorgado al alemán Frank Bungarten, el segundo –de 250.000 pts. financiado por la Caja General de Ahorros– se le concediese al inglés Williams Waters y el tercero –de 100.000 pts. a cargo de la Universidad de Granada– se le entregase a la belga Raphaella Smitz. Los galardonados recibieron su recompensa de la mano de Andrés Segovia.

Por otro lado, se desarrolló el IV Concurso Internacional de Composición de una obra de guitarra⁹⁹², también dedicado al ilustre guitarrista linarense. El jurado, presidido por Andrés Segovia y acompañado por Carmelo Bernaola, Tomás Marco, José Luis Rodrigo y Antonio Iglesias, acordó declarar desierto el primer premio, otorgando el segundo –de 300.000 pts. por la Caja General de Ahorros– al compositor español Antonio García Abril y el tercero –dotado en 200.000 pts. por la Universidad de Granada– a Francisco Otero.

⁹⁹⁰ FIMDG. XXX FIMDG, del 20 junio al 7 julio 1981. XII CMF, del 24 junio al 4 julio 1981. Seminario sobre Composición Actual Española, del 22 al 27 de junio 1981. IV Concurso de Interpretación el 23 junio 1981. Madrid, Dirección General de Música y Teatro, D.L 1981. BPAG 1 K 970. CDMA 1 B 190.

⁹⁹¹ [s.a.]. «Finalistas del concurso de Guitarra» en *Patria*, 25-06-1981, p. 12; KASTIYO, José Luis. «Frank Bungeten, de Alemania, primer premio del concurso de Guitarra» en *Patria*, 28-06-1981, p. 12.

⁹⁹² KASTIYO, J.L; y DEL PINO, R. *El Festival Internacional de Música y Danza de Granada (1952-1980)*..., p. 467; [s.a.]. «El premio Manuel de Falla, de composición musical, desierto» en *Ideal*, 01-12-1981, p. 4.

En lo que respecta a la XII edición de los *Cursos Manuel de Falla*, celebrada del 21 de junio al 4 de julio en el Auditorio Manuel de Falla⁹⁹³, acogió el tercero de los cuatro cursos extraordinarios mencionados en el apartado anterior impartidos por Rafael Puyana. No obstante, como se citaba en líneas anteriores, se desconoce el número de alumnado asistente en calidad de oyente o becario que recibió estas y las enseñanzas restantes ofrecidas por los profesores que impartieron las distintas especialidades ofertadas. Resulta interesante la carta –localizada en el archivo del FIMDG– redactada por Ángel Botía, donde solicita a las autoridades que se encontraban en la aduana facilitar el acceso de los instrumentos que trasladaban Puyana o su auxiliar, D. Hernán Socarrás⁹⁹⁴.

Por último, la novedad que presentaba esta edición del Festival fue la incorporación del I Seminario sobre Composición Actual Española, celebrado del 22 al 27 de junio a cargo de Tomás Marco⁹⁹⁵. Un espacio creado para que prestigiosos compositores españoles pudiesen exponer un tema del que eran especialistas, además de ser un punto de encuentro y conexión entre artistas. Su realización tuvo muy buena acogida y terminó obteniendo teniendo mucho éxito.

La clausura del curso se produjo finalmente el 4 de julio en el *Paraninfo* de la Universidad a las 12h⁹⁹⁶. El acto estuvo presidido por el Magnífico y Excmo. Sr. Rector de la Universidad de Granada y se entregó los diplomas al alumnado participantes. En suma, en esta edición, el músico colombiano asistió a Granada en calidad de profesor de clave y miembro del jurado del IV y último Concurso Internacional de Interpretación Musical.

XIII Curso Manuel de Falla (1982)

Entre las conmemoraciones llevadas a cabo en el año 1982 hay que destacar el aniversario de las Capitulaciones de Santa Fe. Por ese motivo, desde el mes de febrero, D. Dávila Ortiz –embajador de Colombia en España– junto al presidente y dirigentes de la Diputación y del Ayuntamiento de Santa Fe (Granada), se reunieron para organizar las fiestas que se programaron el 17 de abril en honor al documento firmado por los Reyes Católicos hacía 490 años. Estas estuvieron presididas por el rey Juan Carlos I de Borbón⁹⁹⁷ y pretendían afianzar el hermanamiento de la ciudad de Granada de España y Bogotá (Colombia), por lo que la comisión organizadora diseñó un programa comprendido entre los días 16 al 18 de abril, que contó con un presupuesto de 11

⁹⁹³ FIMDG. XII CMF. Granada del 21 de junio al 4 de julio 1981. FIMDG. 1981.

⁹⁹⁴ Carta. Ángel Botía a Rafael Puyana. Madrid-[S.l.].11-06-1981. Carta mecanografiada. aFIMDG. 1981.

⁹⁹⁵ ALONSO, César. «Comenzó el Seminario sobre composición actual española» en *Ideal*, 24-06-1981, p. 12; ALONSO, César. «El seminario sobre composición actual española ha desbordado las previsiones más optimistas» en *Ideal*, 28-06-1981, p. 13.

⁹⁹⁶ FIMDG. XII CMF. Granada del 21 de junio al 4 de julio 1981. FIMDG. 1981; [s.a.]. «Clausurado el Curso Manuel de Falla» en *Ideal*, 05-07-1981, p. 13.

⁹⁹⁷ DE MENA, José Luis. «El rey presidente de honor de las fiestas de las Capitulaciones de Santa Fe» en *Ideal*, 04-03-1982, p. 17.

millones de pts.⁹⁹⁸, en el que integraba a artistas e intelectuales de ambas orillas y diversas actividades como la proyección de documentales, conciertos o eventos religiosos⁹⁹⁹. Entre ellos se ha de destacar la notable presencia colombiana a cargo de músicos –como el clavecinista Rafael Puyana, la pianista Blanca Uribe y varios grupos folclóricos–, artistas –como Manuel Hernández y Pablo Solano (pintores), Olga Yamara (diseñadora de tejidos artísticos) y Ramón Villamizar y Negret (escultores)– que montaron una exposición en las salas de la *Fundación Rodríguez Acosta*. También estuvo presente el intelectual Ramón de Zubiria –ex rector y catedrático de Filosofía de la Universidad de Los Ángeles de Bogotá– que pronunció el pregón¹⁰⁰⁰. De todos estos eventos, cabe distinguir el concierto ofrecido por Rafael Puyana, cuya celebración prevista el 17 de abril en el *Patio de los Arrayanes* de la Alhambra a las 20h30 se vio trasladada por cuestiones climatológicas al *Palacio de Carlos V*.

En dicha actuación, el músico utilizó la copia de un clave del siglo XVIII construido por el fabricante jerezano Antonio de la Herrán (figura 41), para interpretar un programa bipartito¹⁰⁰¹ que integraba la *Suite en Re menor* de L. Marchand y la *Toccata en Mi menor (B.W.V. 914)* de J. S. Bach en la primera parte. Prosiguió el programa con el *Romance «Para quién crié yo cabellos»* de A. de Cabezón, las *Diferencias sobre «La Romanesca»* de A. Valente, el *Tiento en sexto tono* de L. Puxol, el *Tiento a tres* de F. Andreu, las *Sonatas en La mayor (K.208 y K.209) junto a la Sonata en Re mayor (K.119)* de D. Scarlatti. Para finalizar, el músico eligió al P. Soler y las piezas con las que concluía habitualmente sus interpretaciones, siendo la *Sonata en Re menor*, la *Sonata en Modo dórico* y la *Sonata en Fa sostenido mayor*. La prensa local reflejó el éxito rotundo que Puyana alcanzó¹⁰⁰², donde estuvo a la altura de la expectación que generó su presencia, no defraudó a su público y ejecutó unas versiones de manera magistral, donde una vez más se puso de manifiesto la capacidad comunicativa y genialidad del intérprete.

⁹⁹⁸ [s.a.]. «Capitulaciones de Santa Fe. 490 aniversario» en *Patria*, 17-04-1982, p. 1; DE MENA, José Luis. «Habrá una importante participación colombiana en la conmemoración de las Capitulaciones» en *Ideal*, 24-02-1982, p. 15; GÓMEZ, Juan Enrique. «Como preparación de las Capitulaciones de Santa Fe. El embajador colombiano, en Granada» en *Patria*, 24-02-1982, p. 9; [s.a.]. «Once millones de pesetas se destinan este año a las fiestas de las Capitulaciones» en *Ideal*, 14-04-1982, p. 17.

⁹⁹⁹ Véase GÓMEZ, Juan Enrique. «Santa Fe, ciudad fundada en 1491 como campamento de los Reyes Católicos» en *Patria*, 17-04-1982, p. 6; LACÁRCEL, José Antonio. «Hemanadas Santa Fe de Granada y Santa Fe de Bogotá» en *Patria*, 18-04-1982, p. 13.

¹⁰⁰⁰ DE MENA, J.L. «Habrá una importante participación colombiana...», p. 15; GÓMEZ, J.E. «Como preparación de las Capitulaciones de Santa Fe...», p. 9

¹⁰⁰¹ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Granada. Palacio de Carlos V. 17-04-1982. 20h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 128 R. 3166.

¹⁰⁰² [s.a.]. «El concierto de Rafael Puyana, en el Palacio de Carlos V: Patio de los Arrayanes» en *Ideal*, 17-04-1982, p. 17; [s.a.]. «El concierto de hoy, en el Palacio de Carlos V» en *Patria*, 17-04-1982, p. 9; LACÁRCEL, José Antonio. «Rafael Puyana o la maestría de un genio de la interpretación» en *Patria*, 18-04-1982, p. 12.

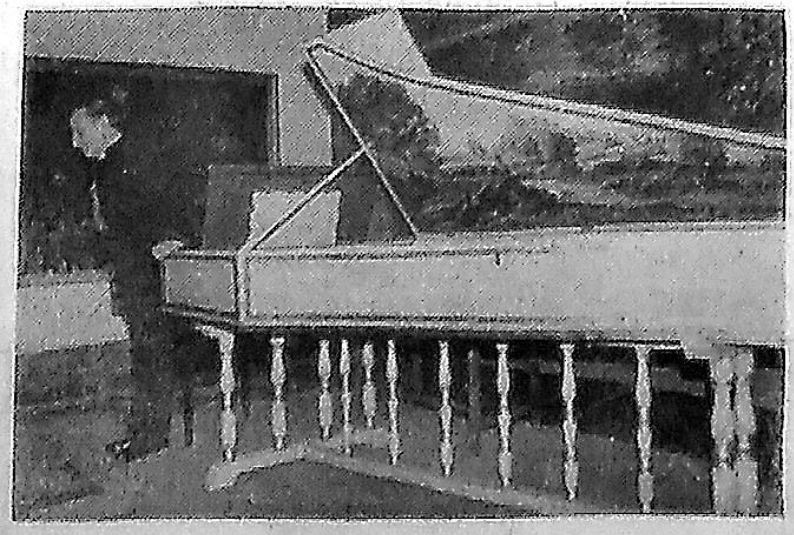


Figura 41. Rafael Puyana en concierto del 17-04-1982 en el Palacio de Carlos V (Granada, España) en *Patria*, 18-04-1982, p. 12. Foto de Orfer.

En la XXXI edición del Festival, materializado del 20 de junio al 6 de julio, se conmemoraron dos acontecimientos importantes. Por un lado, se cumplían 60 años del I Concurso de Cante Jondo de Granada (1922)¹⁰⁰³. De suma importancia histórica por reconocer la calidad artística del flamenco. Así que se organizaron actividades que recordasen el acontecimiento y las distinguidas personalidades que apoyaron esta iniciativa. Por otro lado, se celebró el centenario del nacimiento de Stravinsky (1882-1971), Joaquín Turina (1882-1902) y Ángel Barrios (1882-1964)¹⁰⁰⁴.

De forma simultánea a estas efemérides, se desarrolló el décimo tercer CMF del 20 de junio al 3 de julio al cual asistieron 217 alumnos/as¹⁰⁰⁵. Respecto a la organización, se debe tener en cuenta que por primera vez se dividió al profesorado integrante en cuatro departamentos dedicado a una especialidad concreta¹⁰⁰⁶. El primero, destinado a la creación e investigación constituido por Ismael Fernández de la Cuesta (Canto gregoriano), Carmelo Bernaola (Composición de cine, teatro, radio y televisión)¹⁰⁰⁷, Luis de Pablo (Composición electroacústica e informática), Antonio

¹⁰⁰³ GÓMEZ MONTERO. «El flamenco en los cincuenta años de “Ideal”. En este medio siglo nuestro periódico cedió sus páginas especiales dedicadas al cincuentenario del Cante Jondo de la Alhambra» en *Ideal*, 14-05-1982, p. 17; [s.a.]. «Sesenta Aniversario del I Concurso de Cante Jondo» en *Diario de Granada*, 29-05-1982, p. 21; GÓMEZ MONTERO. «Se cumplen sesenta años del Primer Concurso Nacional del Cante Jondo de Granada» en *Ideal*, 15-06-1982, p. 15.

¹⁰⁰⁴ KASTIYO, José Luis; y DEL PINO, Rafael. *El Festival Internacional de Música y Danza de Granada (1981-2001)*. 2 vols. Granada, Comares, 2001, vol. 2, p. 521.

¹⁰⁰⁵ KASTIYO, José Luis. «Inaugurado el Curso Internacional Manuel de Falla» en *Patria*, 22-06-1982, p. 13; MASEGOSA, J.L. «No puede existir un Festival sin el aspecto pedagógico musical...», p. 4.

¹⁰⁰⁶ FIMDG. XXXI FIMDG, del 20 de junio al 6 de julio 1982. XIII CMF, del 20 de junio al 3 julio 1982. Seminario sobre composición actual española, del 28 de junio al 2 julio 1982. V Concurso Internacional de Interpretación Musical. Granada, Festival Internacional de Música y Danza, D.L, 1982. BPAG 1 K 971.

¹⁰⁰⁷ GARCÍA ROMÁN, José. «Carmelo A. Bernaola, profesor de Composición en el Curso Manuel de Falla» en *Ideal*, 22-06-1982, p. 17; [s.a.]. «Seminario sobre composición española actual» en *Ideal*, 29-06-1982, p. 10; [s.a.]. «García Román explicó su obra “Contra esto y Aquello”» en *Ideal*, 01-07-1982, p. 12;

Martín Moreno (Musicología Española de los siglos XVII-XIX) y Manuel Angulo (Pedagogía musical). El segundo, dedicado a la interpretación con Oriol Martorell (Dirección de coro), Félix Lavilla (Estilística vocal-pianista), José Luis Rodrigo (Guitarra), Ramón G. Amezúa (Órgano y su mecánica), Rosa Sabater (Piano), Agustín León Ara (Violín) y Pedro Corostola (Violonchelo). El tercero, consagrado al II Seminario sobre composición actual española celebrado en el *Centro de Estudios del Auditorio Manuel de Falla* del 28 de junio al 2 de julio bajo la coordinación de Tomás Marco. Sin duda, un marco inigualable que reunió a grandes músicos, haciendo que la ciudad de la Alhambra tuviese «la mejor escuela de compositores de Andalucía»¹⁰⁰⁸. Y el cuarto, asignado a las clases especiales de Construcción y afinación del piano junto a las de Acompañamiento pianístico y de música de cámara que realizarían Silvano Coello y Ana María Gorostiaga respectivamente.

Por razones que se desconocen, Rafael Puyana no acudió a su habitual cita para impartir materia de clave que venía desarrollando desde su incorporación en 1971. No obstante, es sabido –a través de la fotografía que publicó *Ideal* en 2013– que el músico colombiano estuvo en Granada el 6 de septiembre para reunirse con sus amigas Maribel de Falla y Maribel Calvín, como se precisa en la parte superior de la dedicatoria que el propio intérprete realiza a la pianista granadina:



Figura 42. Maribel Falla, Rafael Puyana y Maribel Calvín. Fotografía Ferrer. KASTIYO, José Luis. «Fallece en París Rafael Puyana, el clavecinista profesor durante 12 años de los Cursos Manuel de Falla» en *Ideal*, 02-03-2013, p. 53.

GARCÍA ROMÁN, José. «Tomás Marco: Granada tiene la mejor escuela de compositores de Andalucía» en *Ideal*, 02-07-1982, pp. 11-12.

¹⁰⁰⁸ LACÁRCEL, José Antonio. «Tomás Marco coordina el seminario de composición actual española» en *Patria*, 30-06-1982, p. 12; GARCÍA ROMÁN, J. «Tomás Marco: Granada tiene...» pp. 11-12; KASTIYO, J.L.; y DEL PINO, R. *El Festival Internacional de Música y Danza de Granada (1981-2001) ...*, p. 528.

4.3. Entre Granada y Santiago de Compostela (1983-1985)

1983

En el XXXII Festival, realizado del 20 de junio al 7 de julio de 1983¹⁰⁰⁹, se conmemoraban cien años de música en la Alhambra con el inicio de los conciertos del Corpus Christi en el *Palacio de Carlos V*. Por ello, se planteó un programa especial para recordar esa efeméride incorporando dos orquestas sinfónicas y dos de cámara a lo grande.

El público granadino se volcó con el Festival y muchas sesiones estuvieron al completo. No obstante, dada la gran preocupación e incertidumbre generada en torno a su prolongación, la prensa recordó la colaboración y esfuerzo que todos debían hacer para que su puesta en escena siguiese adelante. Asimismo, el ministro Javier Solana – que asistió para clausurar el Festival– dijo en el mismo medio de comunicación que no había nada que temer en cuanto a su futuro¹⁰¹⁰. En lo que corresponde a Rafael Puyana, durante los siguientes tres años va a alternar su colaboración como profesor e intérprete entre Granada y Santiago de Compostela.

Respecto a la primera ciudad, el músico intervino como clavecinista en el *Auditorio Manuel de Falla* el día 23 de junio de 1983 a las 19h30. Días antes de su presentación, la prensa difundió ampliamente su actuación¹⁰¹¹. El programa bipartito integraba la *Partita No.6 en Mi menor (B.W.V. 830)* de J. S. Bach, las *Sonatas La menor K.7, Do mayor K.49 y Re Mayor K.199* de D. Scarlatti en la primera parte, junto a las *Sonatas Sol Mayor No.45, Re Mayor modo dórico No. 49, Re Mayor, No. 84, Re bemol mayor No. 24, Re menor No. 15 y Fa sostenido mayor No. 90* del Padre Soler en la segunda parte. Esta última obra, además de ser habitual para concluir sus interpretaciones, fue escogida para conmemorar al compositor español con motivo del centenario de su muerte. Para esta ocasión, mediante las imágenes de este concierto custodiadas por el archivo del FIMDG (figura 43), se conoce que Puyana utilizó el clave de dos teclados, réplica de uno francés de Pascal Taskin (París 1769) que había sido fabricado por David Rubio en 1973.

¹⁰⁰⁹ FIMDG. XXXII FIMDG, del 20 junio al 7 julio 1983. XIV CMF, del 26 junio al 9 julio 1983. Seminario sobre Composición actual española, del 4 al 8 de julio 1983. Granada, Festival Internacional de Música y Danza, D.L., 1983. BPAG 1 K 972; FIMDG. Programa del XIV CMF del XXXII FIMDG 1983, p. 24; MONTSALVATGE, Xavier. «El Festival de Música y Danza de Granada reúne importantes figuras en un margo de gran belleza» en *La Vanguardia Española*, 05-07-1983, p. 56.

¹⁰¹⁰ LACÁRCEL, José Antonio. «El Festival, a 24 horas» en *El Defensor*, 19-06-1983, p. 9; «El Festival en el aire» en *El Defensor*, 28-06-1983, p. 3; [s.a.]. «El ministro Javier solana clausuró el Festival. “Que los monumentos de la iglesia sean gratuitos”» en *El Defensor*, 08-07-1983, p. 1; LACÁRCEL, José Antonio. «Granada no perderá el Festival» en *El Defensor*, 07-07-1983, pp. 16-17.

¹⁰¹¹ KASTIYO, J.L.; y DEL PINO, R. *El Festival Internacional (1981-2001)*..., p. 540; [s.a.]. «Programa definitivo del XXXII Festival Internacional de Música y Danza de Granada» en *Ideal*, 18-06-1983, p. 20; [s.a.]. «Auditorio Manuel de Falla. Orquesta de Cámara Holandesa. Rafael Puyana (recital de Clave). Patio de los Arrayanes, Teresa Berganza» en *Ideal*, 22-06-1983, p. 12; [s.a.]. «Auditorio Manuel de Falla. Rafael Puyana (recital de clave). Patio de los Arrayanes, Teresa Berganza. Jardines del Generalife. The Scottish Ballet» en *Ideal*, 23-06-1983, p. 12; [s.a.]. «Puyana en el Auditorio y la Berganza en los Arrayanes» en *El Defensor*, 23-06-1983, p. 9.



Figura 43. Concierto de Rafael Puyana 23-06-1983. FIMDG. 1983.

A pesar de su amplia difusión, fue un concierto que no tuvo demasiada afluencia de público. En las críticas consultadas hay dos líneas no del todo antagónicas, que ponen de manifiesto la opinión de los periodistas que cubrieron el evento. Mientras que por un lado, existen varios comentarios que elogian su puesta en escena, donde estuvo presente la genialidad, la revelación y la perfección interpretativa con la que ejecutó las piezas ya citadas. Por otro lado, se localiza la opinión de Javier Herreros, quien consideró que en otras ocasiones el músico desarrolló un recital con más brillantez¹⁰¹².

A diferencia de otras audiciones donde no se conoce los honorarios percibidos, se puede constatar a partir de la documentación que está en el aFIMDG que D. Mariano Torres Fernández –secretario de la comisaría local–, hace constar el importe económico que percibió cada grupo musical o solista por actuación dentro de esta edición (figura 44). En lo que a Puyana se refiere, obtuvo un total de 160.250 pts. por la audición que anteriormente se ha referenciado:

¹⁰¹² ALONSO, César. «Puyana se reveló como un gran maestro del clave» en *Ideal*, 24-06-1983, p. 12; [s.a.]. «Recitales de Puyana y Berganza» en *Diario de Granada*, 23-06-1983, p. 5; ARNÁIZ, D. «Rafael Puyana: lección de clave» en *El Defensor*, 25-06-1983, p. 12; VILLEGAS, R. «Rafael Puyana: El clavicémbalo ha reconquistado su posición...», p. 4; HERREROS, Javier. «Interesante actuación de Rafael Puyana» en *Diario de Granada*, 24-06-1983, p. 5.

DON MARIANO TORRES FERNANDEZ, SECRETARIO DE LA COMISARIA LOCAL DEL FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA Y DANZA, EN GRANADA.-

C E R T I F I C O: Que consultados los datos obrantes en esta Comisaría, relativos a la recaudación por taquilla, en las distintas sesiones del XXXII Festival Internacional de Música y Danza de Granada, celebrado en el periodo de tiempo comprendido entre el día 20 de junio al 6 de julio del corriente año, han ascendido a un total de VEINTICUATRO MILLONES TRESCIENTAS NUEVE MIL OCHOCIENTAS OCHENTA Y CINCO (24.309.885,-), según hojas de taquilla remitidas a la Dirección General de Música y Teatro, y al detalle siguiente:

Exp. nº	Actuantes	Día	Importe
1.-	Orquesta de Cámara Holandesa	20/6	904.815,--
2.-	id id id	21/6	413.280,--
3.-	id id id	22/6	692.525,--
4.-	Recital de clave Rafael Puyana	23/6	160.250,--
5.-	Recital de canto Teresa Berganza	23/6	394.580,--
6.-	Scottish National Ballet	24/6	1.760.670,--
7.-	id id id	25/6	1.753.850,--
8.-	id id id	26/6	1.786.610,--
9.-	The Royal Philharmonic Orchestra	27/6	1.869.665,--
10.-	Recital de piano Marc Raubenheimer	28/6	171.890,--
11.-	The Royal Philharmonic Orchestra	28/6	1.822.410,--
12 A.-	Recital León Ara-Tordesillas	29/6	60.000,--
12.-	Ballet Real de Flandes	29/6	1.156.290,--
13.-	id id id id	30/6	1.416.180,--
14.-	Virtuosos de Moscú	1/7	947.420,--
15.-	id id id	2/7	880.245,--
16.-	Ballet español de Madrid	2/7	1.496.620,--
17.-	id id id id	3/7	1.480.920,--
18.-	Orquesta Nacional de España	4/7	1.495.920,--
19.-	id id id id	5/7	1.411.060,--
20.-	Recital de piano Joaquín Soriano	6/7	97.055,--
21.-	Coro Nacional de España	6/7	167.060,--
22.-	Orquesta Nacional de España	7/7	1.479.260,--
23.-	Tablao del cante jondo	5/7	246.060,--
24.-	id id id id	6/7	245.250,--

TOTAL PASETAS 24.309.885,--

Y para que así conste y sueta efectos donde convenga, expido la presente certificación, que sello con el de esta Secretaría de mi cargo, en Granada a treinta de setiembre de mil novecientos ochenta y tres.-

Figura 44. Recibo de Rafael Puyana como intérprete en el concierto 23-06-1983. FIMDG 1983.

En cuanto al profesorado integrante de la celebración del décimo cuarto CMF, materializado del 26 de junio al 9 de julio, se organizó en los cuatro departamentos que se establecieron en la edición anterior¹⁰¹³. El primero, otorgado a la creación e investigación, estuvo constituido por Ismael Fernández de la Cuesta (Canto gregoriano),

¹⁰¹³ ALONSO, César. «Se celebró el acto de apertura del curso internacional Manuel de Falla» en *Ideal*, 28-06-1983, p. 12; [s.a.]. «XIV Curso Manuel de Falla. 9 julio en el Paraninfo de la Universidad a las 12 h» en *El Defensor*, 08-07-1983, p. 10.

Carmelo Bernaola (Composición de cine, teatro, radio y televisión), Luis de Pablo (Composición de electroacústica e informática), Antonio Martín Moreno (Musicología Española de los siglos XVII-XIX) y Manuel Angulo (Pedagogía musical). El segundo, fue consagrado a la interpretación con Rafael Puyana (Clave), Oriol Martorell (Dirección de coro), Félix Lavilla (Estilística vocal-pianista), José Luis Rodrigo (Guitarra), Ramón González de Amezúa (el Órgano y su mecánica), Rosa Sabater (Piano), Agustín León Ara (Violín) y Pedro Corostola (Violonchelo). El tercero, se atribuyó a un seminario sobre composición actual española, que se llevó a la práctica el 4 al 8 de julio y estuvo coordinado desde su primera edición por Tomás Marco. Finalmente, el cuarto departamento estuvo formado por las clases especiales de acompañamiento pianístico, construcción y afinación del piano impartidas por Elisa Ibáñez y Silvano Coello respectivamente¹⁰¹⁴. Esta edición obtuvo el mayor número de alumnos de todos los años, siendo 250 provenientes de diecisiete países. Todas las actividades se desarrollaron en el *Centro de Estudios del Auditorio Manuel de Falla*¹⁰¹⁵. Es notorio destacar el recibo de pago entregado a Rafael Puyana (figura 45) en concepto de haber sido profesor de esta XIV edición, donde firmó que había recibido la cantidad de 108.900 pts. por parte del Festival:

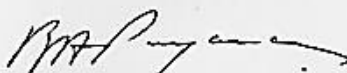
FESTIVAL INTERNACIONAL
DE MÚSICA Y DANZA

TELEFONO: 2252 01
2252 13
2254 61

AVDA DE SANTO DOMINGO, 1
CASA ARABE DE LOS GIRONES
GRANADA

He recibido de la Dirección General de Música y Teatro, la cantidad de PESETAS CIENTO VEINTIUNA MIL, en concepto de honorarios como Profesor del XIV Curso Manuel de Falla, en el periodo de tiempo comprendido entre el 27 de junio al 9 de julio ambos inclusivos. Se detraen de dicho importe PESETAS DOCE MIL CIENTO, en concepto de retención del 10% por impuesto de la renta de las personas físicas, quedando como líquido a favor del interesado PESETAS CIENTO OCHO MIL NOVECIENTAS.-

Granada 9 de julio de 1.983.-



Rdo.: Rafael Puyana Milchoczen
D.N.I. 14918 Columbus

Liquidación:	
Honorarios . . .	121.000
I.R.P.F. 10% . . .	<u>12.800</u>
Líquido	108.900

Figura 45. Recibo de Rafael Puyana como profesor del Curso Manuel de Falla 1983. aFIMDG 1983.

¹⁰¹⁴ FIMDG. XXXII FIMDG, del 20 junio al 7 julio 1983. XIV CMF, del 26 junio al 9 julio 1983. Seminario sobre Composición actual española, del 4 al 8 de julio 1983. Granada, Festival Internacional de Música y Danza, D.L. 1983. BPAG 1 K 972.

¹⁰¹⁵ ALONSO, C. «Se celebró el acto de apertura del curso...», p. 12; MISANA, José. «Con 250 alumnos de 17 países. Inaugurado el XIV Curso Internacional Manuel de Falla» en *El Defensor*, 28-06-1983, p. 12.

El punto y final de esta edición llegó el 9 de julio en el *Paraninfo* de la Universidad a las 11h. Un acto presidido por el Sr. Gallego Morell –Excmo. Sr. Rector de la Universidad de Granada– donde se entregaron los diplomas al alumnado y se animó a comenzar la puesta en marcha el siguiente curso¹⁰¹⁶.

Un mes más tarde de finalizar su colaboración en el Festival granadino, Puyana se trasladó a Santiago de Compostela para participar –tras ausentarse 18 años– como profesor e intérprete en la XXVI edición de *Música en Compostela*, acaecida del 14 de agosto al 3 de septiembre de 1983. Algunas de las fotografías que demuestran el paso del intérprete por esta edición están publicadas en el blog de la profesora de canto Ana Higuera (figura 46). En concreto, se puede reconocer al artista en la primera fila comenzando el segundo por la derecha:



Figura 46. Profesorado y alumnado delante de la catedral, en Platerías, a la salida de la ofrenda al Apóstol. Blog Ana Higuera, <http://bit.ly/2NhfxYV> [consulta 14-01-2018].

La ausencia y ansiado regreso de Rafael Puyana a esta institución tras no participar en casi dos décadas, hizo retomar el contacto con amistades y (re)encontrarse con (nuevos) discentes entre los que se encontraban los españoles Javier Aiguabella García, Antonio García Fernández Albalat, Ernesto Martínez Robles y María Luisa Morales López, el uruguayo Álvaro Gabriel Cabreara Barriola y los colombianos Álvaro Huertas y Mauricio Mackenzie. De todos ellos, se ha de destacar a la

¹⁰¹⁶ [s.a.]. «Clausurado el Curso Internacional Manuel de Falla» en *Ideal*, 10-07-1983, p. 19.

clavecinista Luisa Morales, puesto que fue una de las finalistas de los premios «Luis Coleman», cuya prueba final se celebró el 31 de agosto a las 19h y la entrega se realizó en la clausura del curso. Igualmente, Morales participó en uno de los dos conciertos de becarios dedicados al clave y al canto, ejecutando el 1 de septiembre a las 19h, un recital con obras de Cabezón, Anónimo del s. XVII y P. Soler.

Por su parte, Rafael Puyana también ofreció el 23 agosto 1983 un concierto en conmemoración del II Centenario de la muerte del Padre Soler, realizado en la *Capilla Real del Hostal de los Reyes Católicos*, donde interpretó varias piezas musicales que tenía ya muy asentadas en su repertorio. Constituyendo así en la primera parte el *Romance «Para quién crié yo cabellos»*, las *Diferencias sobre el canto llano del Caballero* de A. de Cabezón, las *Diferencias sobre La Romanesca* de A. Valente, *Tiento a tres* de F. Andreu, las *Sonatas en La menor K.7, Do Mayor K.49 y Re Mayor K.119* de D. Scarlatti. La segunda parte del programa estuvo dedicada al compositor encomiado con la ejecución de siete *Sonatas Sol Mayor N°45, Re menor Modo Dórico N° 49, Re Mayor N° 84, Re bemol Mayor N° 88, Re menor N° 24, Rondón den Fa mayor N° 109 y Fa sostenido mayor N° 90* junto al *Fandango*. Todas estas obras fueron realizadas con el clave fabricado por David Rubio en 1973, tomando como modelo uno que realizó Pascual Taskin en el siglo XVIII¹⁰¹⁷. Hasta la fecha, se ignora la recepción que tuvo este recital.

Finalmente, las últimas noticias que se tienen del intérprete colombiano, extraídas de la publicación de Antonio Iglesias en *Música en Compostela*¹⁰¹⁸, es que tuvo que ausentarse durante la última semana y no pudo acudir a la clausura de esta edición, por lo que su alumnado se trasladó a la materia de órgano con Montserrat Torrent.

1984

Es la primera vez que el Festival granadino en su XXXIII edición¹⁰¹⁹ y el décimo quinto CMF coincidieron en el calendario, ambos se desarrollaron del 19 de junio al 7 de julio de 1984, por lo que celebraron sus actividades musicales de forma paralela.

¹⁰¹⁷ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Música en Compostela. XXVI Concurso Universitario e Internacional de Información e Interpretación de la Música Española. Recital en conmemoración del II Centenario del P. Antonio Soler. Santiago de Compostela. Capilla Real. Hostal de los Reyes Católicos. 23-08-1983. 20h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 128. R. 3166.

¹⁰¹⁸ IGLESIAS, Antonio. *Música en Compostela (1975-1994)*. 3 vols. Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, 1995, vol. 2, pp. 179,183-186, 188-189.

¹⁰¹⁹ FIMDG. XXXIII FIMDG y XV CMF, del 19 de junio al 7 de julio 1984. Madrid, Dirección General de Música y Teatro, 1984. CDMA 2 A 23/6 y BNM M 9682. [s.a.]. «XXXIII Festival Internacional de Música y Danza de Granada. 19 junio al 7 de julio de 1984. XV Curso Manuel de Falla 19 de junio al 7 de Julio» en *Ideal*, 17-06-1984, p. 16; [s.a.]. «Programación del XXXIII Festival Internacional de Música y Danza de Granada. 19 junio-7 Julio 1984» en *Diario de Granada*, 17-06-1984, p. 12; [s.a.]. «Programación del XXXIII Festival Internacional de Música y Danza. 19 junio al 7 Julio 1984» en *El Defensor*, 16-06-1984, p. 22; [s.a.]. «Programación del XXXIII Festival Internacional de Música y Danza. 19 junio al 7 julio 1984» en *El Defensor*, 17-06-1984, p. 28.

Este estuvo marcado por la renovación tanto organizativa –a cargo del director general de Música y Teatro José Manuel Garrido Guzmán– como artística, con una gran presencia de la voz humana¹⁰²⁰. La trayectoria ascendente que ha venido desarrollando desde sus inicios en 1952 y la estabilidad que había alcanzado la institución, hizo que la prensa llegase a calificarlo como un Festival de Estado. Tan sólo se le requería que tuviese más presencia durante todo el año y se planteaba la creación de la «Asociación de Amigos del Festival» –como poseían otros Festivales europeos¹⁰²¹– con el fin de disfrutar de las ventajas que eso suponía.

Por su parte, el CMF –que cumplía tres lustros de existencia– tuvo inscritos a 229 personas, de los que 134 fueron becarios de catorce países diferentes y el resto españoles¹⁰²². Nuevamente, entre el equipo docente se encontraba Rafael Puyana. Sin embargo, se desconoce a quién impartió clase. Todos los actos programados durante el mismo se realizaron en memoria de la pianista y profesora del curso Rosa Sabater, que había fallecido en el fatídico accidente de avión del 27 de noviembre de 1983 en el actual aeropuerto Adolfo Suárez Madrid-Barajas. En su recuerdo, también se convocaron «diez diplomas-becas Rosa Sabater instituidos por Hazen»¹⁰²³ que se concedieron al alumnado más destacado. Del mismo modo, se le quiso rendir homenaje poniendo una placa con su nombre en el aula del *Auditorio Manuel de Falla* donde ella ofrecía sus clases de piano. Un acto muy emotivo al que acudieron los hijos de la pianista –siendo Rosa Oliveras Sabater la que descubrió la insignia¹⁰²⁴–, los profesores del CMF –entre los que se encontraba Rafael Puyana– y Maribel de Falla, como se contempla en la siguiente imagen (figura 47):

¹⁰²⁰ [s.a.]. «El Festival de Música del “cambio” comienza esta noche en el Carlos V» en *Diario de Granada*, 19-06-1984, p. 1; GARCÍA, Alejandro Víctor. «Importante presencia de la voz humana en las diversas sesiones del Festival Internacional» en *Diario de Granada*, 19-06-1984, p. 10.

¹⁰²¹ [s.a.]. «El de Granada es un Festival de Estado» en *El Defensor*, 08-06-1984, p. 7; [s.a.]. «Que el Festival de Música tenga vida todo el año» en *El Defensor*, 02-06-1984, pp. 42-43.

¹⁰²² [s.a.]. «Clausura del Curso Manuel de Falla» en *Ideal*, 09-07-1984, p. 15; VILLEGAS, Rafael. «Finalizó el Curso Manuel de Falla y el Festival de Música y Danza» en *Diario de Granada*, 08-07-1984, p. 9; FERNÁNDEZ, Gloria. «La presente edición del Curso Manuel de Falla récord de alumnos» en *Diario de Granada*, 23-06-1984, p. 9.

¹⁰²³ ALONSO, César. «Se inauguró el XV Curso Internacional Manuel de Falla» en *Ideal*, 20-06-1984, p. 12.

¹⁰²⁴ [s.a.]. «Los hijos de Rosa Sabater estarán presentes en los actos de homenaje a su madre» en *Ideal*, 19-06-1984, p. 13; RUIZ MOLINERO. «Homenaje a Rosa Sabater en Granada» en *Ideal*, 25-06-1984, p. 9; FERNÁNDEZ, Gloria. «Emocionante homenaje a la pianista Rosa Sabater» en *Diario de Granada*, 26-06-1984, p. 10.



Figura 47. Inauguración Aula Rosa Sabater. Entre los asistentes estaban Rafael Puyana e Isabel de Falla. 24-06-1984. Archivo del FIMDG.1984.

En la XV edición del CMF se impartieron trece materias¹⁰²⁵. El equipo docente se vio integrado por nuevos miembros. La especialidad de piano fue impartida por Manuel Carra como sustituto de Rosa Sabater, la dirección de coro la desempeñó la alumna María del Carmen Simó porque Oriol Martorell no pudo asistir en el último momento y finalmente, en la afinación del piano y construcción, Manuel Clavero reemplazó a Silvano Coello. Esta fue la última edición en la que Rafael Puyana colaboró en esta institución como profesor, tal y como venía haciendo desde 1971 hasta ahora, a excepción de 1982.

Otros asuntos que se han de contemplar es que, por un lado, las ediciones del Seminario de Composición Actual Española que venía celebrándose en los últimos años coordinadas por Tomás Marco, no llegaron a realizarse por razones que se desconocen. No obstante, la prensa¹⁰²⁶ hizo hincapié en volverlo a instaurar por ser un complemento a los cursos y un espacio alternativo que incluía lecciones magistrales, debates y mesas redondas.

¹⁰²⁵ [s.a.]. «Dentro del Festival Internacional de Música y Danza de Granada. Trece Materias se impartirán en el XV Curso Manuel de Falla» en *Ideal*, 02-05-1984, p. 4; [s.a.]. «Inaugurado el Curso Manuel de Falla» en *El Defensor*, 20-06-1984, p. 7; ALONSO, C. «Se inauguró el XV Curso Internacional...», p. 12.

¹⁰²⁶ DE LAS HERAS, Nicanor. «“El Curso Manuel de Falla” y la no celebración del seminario de composición actual española» en *Ideal*, 07-07-1984, p. 21; GARCÍA ALONSO, Dámaso. «Apuntes sobre un Festival de futuro» en *Diario de Granada*, 07-07-1984, p. 4.

Por otro lado, sobresalen otras actividades desarrolladas en paralelo al Festival y al curso entre las que están presentes la exposición del 19 de junio al 19 de julio de Antonio Fernández Cid en el *Centro Manuel de Falla* titulada *Granada: Historia de un Festival*, cuyo rótulo sirvió para denominar la monografía publicada ese mismo año donde se recordaba y rememoraba el camino que la citada institución había desempeñado¹⁰²⁷. Igualmente, las «Conversaciones» en torno al compositor gaditano llevadas a cabo en el *Centro Manuel de Falla* del 19 de junio al 7 de julio a las 19h30, por varios músicos y los musicólogos Antonio Gallego Morell, Juan A. García García, José García Román, Antonio Iglesias Álvarez y Antonio Martín Moreno, quienes respectivamente compartieron su conocimiento en las conferencias que tuvieron lugar del 26 al 29 junio¹⁰²⁸. Asimismo, cabe destacar la VIII edición del Concurso de la Peña «La Platería» convocada con el objetivo de continuar el Concurso del Cante Jondo de 1922¹⁰²⁹. De la misma manera, se ha de resaltar tanto el impulso musical que se le quiso dar a Granada con la propuesta de instaurar en la ciudad tanto la Orquesta y Coro de Andalucía¹⁰³⁰, como la aprobación del proyecto de creación de una hemeroteca musical dirigida por Reynaldo Fernández Manzano e instaurada en el *Centro Manuel de Falla* que estaría¹⁰³¹. Propósito que vio la luz tres años más tarde no en ese lugar, sino en el *Centro de Documentación Musical de Andalucía* (CDMA), una infraestructura pública creada por la Junta de Andalucía, regida por el Decreto 293/1987 del 9 de diciembre, que ha estado dirigida por Esteban Valdivieso y Reynaldo Fernández Manzano.

El último de los aspectos que se debe anotar de los actos realizados en torno al Festival, se produjo a mediados del mes de julio, fue cuando tomó posesión como director de la Comisaría del Festival el Dr. Antonio Martín Moreno, quien desempeñó este puesto desde 1984 hasta 1987. El anteproyecto realizado en 1983, se vio reflejado en la XXXIV edición del Festival del año 1985¹⁰³² donde se distinguieron importantes cambios en la programación y gestión.

Los actos que auguraban el cierre de estos tres lustros de curso, venían con el concierto de alumnos becarios de clave, violín, violonchelo y piano el 6 de julio 1984 a

¹⁰²⁷ KASTIYO, J.L.; y DEL PINO, R. *El Festival Internacional de Música y Danza de Granada (1981-2001)* ..., p. 563; GÓMEZ SEGADE, Juan Manuel. «Granada, historia de un Festival» en *Ideal*, 03-07-1984, p. 13.

¹⁰²⁸ [s.a.]. «Hoy comienza el Festival» en *El Defensor*, 19-06-1984, p. 11.

¹⁰²⁹ GONZÁLEZ, Miguel Ángel. «Alto nivel artístico en la Noche Flamenca “Premios Peña La Platería”» en *Ideal*, 18-06-1984, p. 16.

¹⁰³⁰ BELLER, Pilar. «La Orquesta de Andalucía es necesaria y su sede más idónea, Granada» en *Ideal*, 07-07-1984, p. 19; [s.a.]. «A crear una orquesta Andaluza. El XXXIII Festival Internacional de Música y Danza. Programación del 7 de julio 1984» en *El Defensor*, 07-07-1984, p. 6.

¹⁰³¹ [s.a.]. «Dirigida por Reynaldo Fernández Manzano, se crea la hemeroteca musical del Centro Manuel de Falla» en *Ideal*, 06-06-1984, p. 19; FERNÁNDEZ, Miguel Ángel. «En marcha la Hemeroteca Musical» en *El Defensor*, 02-06-1984, p. 8.

¹⁰³² GARCÍA, Alejandro Víctor. «Tenemos un patrimonio musical riquísimo pero pendiente de estudio. Martín Moreno considera que es posible que la música vuelva a la Universidad» en *Diario de Granada*, 27-06-1984, p. 10; GARCÍA, Alejandro Víctor. «Se puede hablar de un carácter nacional en la música de origen arábigo-andaluz» en *Diario de Granada*, 27-06-1984, p. 10; VELLIDO, Juan. «La Tertulia: Andrés Segovia» en *Diario de Granada*, 01-07-1984, pp. 13-15.

las 19h en el *Auditorio Manuel de Falla*¹⁰³³. La clausura del XV curso tuvo lugar en la *Facultad de Derecho* el 7 de julio con el acto dirigido por Antonio Iglesias y presidido por D. Vida Soria, profesor y rector de la Universidad de Granada. Al mismo asistieron el presidente de la Junta de Andalucía y el ministro de Cultura¹⁰³⁴, cargos que ocupaban los señores Rodríguez de la Borbolla y Solana respectivamente.

Rafael Puyana, al finalizar su participación en los *Cursos Manuel de Falla* de 1984 se trasladó a Santiago de Compostela para colaborar como profesor de clave en la XXVII curso de *Música en Compostela*, el cual se llevó a la práctica del 12 de agosto al 1 de septiembre de 1984. Cabe mencionar también que en esta última institución hubo una serie de cambios en la materia de violonchelo, ya que Elías Arizcuren sustituía a Marçal Cervera. También en la disciplina de piano, pues tras el fallecimiento de Rosa Sabater, los profesores Antonio Iglesias y Manuel Carrá se ocuparon de impartir estas clases. Al igual que el Festival de Granada, todos los actos y actividades se programaron en memoria de la pianista.

Del total de 110 alumnos asistentes –la mayoría extranjeros de distintas nacionalidades que asistieron a la *Facultad de Medicina*, el *Hostal* y la *Capilla del Monasterio de Sampaio*– los que recibieron las enseñanzas de clave a cargo de Puyana fueron los franceses Alain de Montebello y Gabrielle Marco, la mexicana Dulce María García, el británico David Hoyland, los colombianos Álvaro Huertas y Mauricio Mackenzie, la turca Leyla Pinar y los españoles Blanca Nieves Lorenzo, Ernesto Martínez Robles y María Luisa Morales. Entre ellos sobresalen Ernesto Martínez Robles, quien recibió el premio «José Miguel Ruiz Morales» y Álvaro Huertas por el recital ofrecido en el segundo de los conciertos de becarios el 29 de agosto a las 19h en el *Monasterio de San Pelayo de Antealtares* interpretando las obras del compositor D. Scarlatti que había preparado con el clavecinista colombiano¹⁰³⁵.

1985

La celebración de la XXXIV edición del Festival granadino del 16 de junio al 20 de julio¹⁰³⁶ se calificó como mastodóntico porque llegó a superar treinta días de realización. Con el presupuesto de 138 millones pts. del que disponía, su nuevo director,

¹⁰³³ Véase el FIMDG. Programa del XV CMF. XXXIII FIMDG. Concierto de Alumnos becarios. 06-07-1984. 19h. FIMDG.1984; [s.a.]. «XXXIII. Festival Internacional de Música y Danza. XV Curso Manuel de Falla. Concierto de Alumnos Becarios. Orquesta Sinfónica y Coro de Radiotelevisión Española. Tablao de Cante Jondo. Exposición: Granada, historia de un Festival» en *Ideal*, 05-07-1984, p. 13; [s.a.]. «Clausura del Curso Manuel de Falla...», p. 15; VILLEGAS, R. «Finalizó el Curso Manuel de Falla y el Festival de Música y Danza...», p. 9.

¹⁰³⁴ [s.a.]. «Borbolla y Solana clausuraron el Festival» en *Ideal*, 08-07-1984, p. 10.

¹⁰³⁵ IGLESIAS, A. *Música en Compostela (1975-1994)* ..., pp. 197-198, 205-208.

¹⁰³⁶ [s.a.]. «Programación del XXXIV Festival Internacional de Música y Danza de Granada» en *Ideal*, 06-06-1985, p. 23; [s.a.]. «Programación del XXXIV Festival Internacional de Música y Danza de Granada del 16 de junio al 20 de julio de 1985»; Suplemento en *Diario de Granada*, 06-06-1985, p. 2. Véase también el FIMDG. XXXIV FIMDG, del 16 de junio al 20 de julio 1985. XVI CMF del 16 de junio al 20 julio 1985. Granada, Patronato del Festival Internacional de Música y Danza. D.L., 1985. BPAG. 1 K 973.

el Dr. Antonio Martín Moreno, llevó a cabo una programación donde tuvo cabida «lo internacional, lo nacional y lo andaluz», a la vez que se ponía de manifiesto la recuperación del patrimonio musical¹⁰³⁷.

Entre los artistas que estuvieron presentes se encontraba Rafael Puyana, quien el día 26 de junio de 1985 en el *Patio de los Arrayanes*¹⁰³⁸ interpretó un programa bipartito dedicado a J. S. Bach y D. Scarlatti por la conmemoración del tercer aniversario de su nacimiento. Las obras que seleccionó integraban la *Partita No.2*, el *Concierto Italiano* y la *Toccatá (BWV 912)* del compositor alemán, junto a la *Sonata en Re mayor*, el *Fandango*, las *Sonatas K. 96, K. 175, K. 206, K. 207, K. 441 y K. 442* del músico italiano. Estas fueron desarrolladas con el clave de dos teclados, copia del original H. A. Hass (1740) realizado por Andrea & Antony Goble en 1994 en Oxford.

Respecto a este recital hay varios aspectos que se deben señalar. En cuanto al repertorio seleccionado, en primer lugar, se ha de remarcar que el año 1985 fue muy prolífico en la trayectoria artística de Rafael Puyana. El artista preparó con bastante antelación y con mesura las distintas actividades en las que participó en la celebración de esta efeméride. Por un lado, colaboró como clavecinista en el documental *Domenico Scarlatti his music and his world* que realizó con la *BBC* de Londres, emitido el 20 de abril de 1985. Por otro, participó ejecutando el clave en un programa con TVE «Especial Scarlatti» y también como ponente en el Congreso de Musicología en Salamanca tras la invitación del Padre Jesús López Calo e Ismael Fernández de la Cuesta. Fue en este último acto, celebrado del 29 de octubre al 5 de noviembre, donde Puyana brindó la conferencia «Influencias ibéricas y aspectos por investigar en la obra para clave de Domenico Scarlatti», realizada durante el mes de septiembre en su estancia en *Música en Compostela* y publicada dos años más tarde en las actas del congreso bajo el título *España en la música de occidente* (Véanse apartados 3.1.3. y 5.2.2.).

En lo que a los conciertos se refiere, la concatenación de eventos transcurridos durante este año indujo a Puyana a seleccionar y preparar determinadas obras musicales que reiteraba en sus apariciones. De hecho, el programa estival anteriormente citado en el marco del Festival, fue representado seis días antes en un recital francés¹⁰³⁹, cuya localización se desconoce, donde el clavecinista, además ejecutó dos piezas que se

¹⁰³⁷ ALONSO, César. «El de este año es un Festival Mastodóntico y muy importante» en *Ideal*, 16-06-1985, p. 12; [s.a.]. «Más de un mes durará el Festival Internacional de Música y Danza de Granada» en *Ideal*, 11-04-1985, pp. 17-18; KASTIYO, J.L.; y DEL PINO, R. *El Festival Internacional de Música y Danza de Granada (1981-2001)*..., p. 564; [s.a.]. «138 millones costará este año el Festival Internacional de Música y Danza de Granada» en *Ideal*, 17-04-1985, p. 11.

¹⁰³⁸ [s.a.]. «XXXIV Festival Internacional de Música y Danza. Agrupación Coral Juventudes Musicales. Rafael Puyana. Conferencia de Antonio Fernández Cid. José Enrique Ayarra Jarne. Alfredo Kraus-Renata Scotto. Exposición La vanguardia española contemporánea» en *Ideal*, 26-06-1985, p. 15; [s.a.]. «Hoy, la coral de Juventudes Musicales, y Rafael Puyana» en *Diario de Granada*, 26-06-1985, p. 9; [s.a.]. «Patio de los Arrayanes Miércoles 26 de junio 22h» en *La Vanguardia Española*, 12-05-1985, p. 38; LACÁRCEL, J. A. «Rafael Puyana, el maestro colombiano: Para mí...», p. 15.

¹⁰³⁹ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). [S.I.]. 20-06-1985. s.h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 128 R. 3166.

habían descubierto recientemente. Una de ellas había sido copiada por el intérprete a partir de una sonata localizada en los archivos del Conservatorio de Nápoles bajo el título *Sonata por el señor Escarlata*. La otra fue un *Fandango indiano* de procedencia mexicana descubierto por la musicóloga Rosario Álvarez en 1984 en el Archivo de Orotava (Tenerife, Canarias)¹⁰⁴⁰. Sobre esta última, el clavecinista aportó para el *Ideal* unas cuantas líneas describiendo cómo era el estado en el que se encontraba y el proceso de reconstrucción que había que hacer sobre la misma teniendo presente la armonización que hacía el compositor italiano.

Es una obra cuyo original se perdió y la conocemos ahora por medio de ese manuscrito de copista de finales del siglo XVIII, y lo que nos ha llegado a nosotros es algo esquemático e incompleto pero que prueba que existió un fandango de Scarlatti que es el antecesor del gran fandango del P. Soler. Hoy, para ejecutar esta obra como nos ha llegado, hay que tener en consideración un trabajo de reconstrucción, completando los compases que faltan en el manuscrito y ornamentándolos, y para hacer esto hay que estar observando en base a la manera de componer de Doménico Scarlatti¹⁰⁴¹.

Se ha de hacer un inciso para comentar que el descubrimiento de esta pieza por la musicóloga Rosario Álvarez despertó el interés del clavecinista colombiano, quien anheló hacerse con la partitura e incluirla en el proyecto documental que tenía vigente con la *BBC*. Para ello, el músico contactó con Lothar Siemens, el cual se negó a facilitársela hasta que esta no estuviese publicada. No obstante, Puyana intentó conseguir su propósito por medio de los posibles contactos que pudiese tener Isabel de Falla.

A finales de enero de 1984, el clavecinista informó a Ann Turner que podría hacerse con la partitura porque una amiga suya viajaría a Las Palmas en febrero y, una vez que hubiese comprobado la «calidad, autenticidad, duración y dificultad», valoraría si podría estrenarla en las grabaciones de París o Londres¹⁰⁴². La correspondencia deja ver que Turner también mostró intriga por conocer más aspectos de este nuevo descubrimiento, pero sugirió al intérprete no alterar ninguna de las obras que se habían seleccionado¹⁰⁴³, por lo que el *Fandango* atribuido al Sr. Scarlatti, pese al deseo que tenía el artista de incluirlo en el documental, no se introdujo en la reproducción final. No obstante, Puyana lo incluyó en la programación de conciertos de las temporadas a partir de 1988 (Véase el apartado 5.2.).

Retomando nuevamente la programación del concierto estival celebrado en el *Patio de los Leones*, se ha de resaltar que otras de las ocasiones donde se ha vuelto a

¹⁰⁴⁰ Véase: ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario. *Fuentes para la historiografía de la música en Tenerife: Siglos XVI-XVIII*. Santa Cruz de Tenerife. Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife. Madrid, Dirección General de Cultura, 2001. BNM: 9/251430; ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario (ed.). *Fandango de Domenico Scarlatti* [partitura musical]. Tenerife. Gobierno de Canarias. Consejería de Educación, Cultura y Deporte, 2001. Biblioteca Auxiliar del Archivo Histórico Provincial de Sevilla: C11/22.

¹⁰⁴¹ LACÁRCEL, J. A. «Rafael Puyana, el maestro colombiano: Para mí...», p. 15.

¹⁰⁴² Carta. Rafael Puyana a Ann Turner (Music&Arts). [S.l.]-[S.l.]. 28-01-1984. Carta, copia al carbón, original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia Varía. Correspondencia BBC.

¹⁰⁴³ Carta. Ann Turner a Rafael Puyana. Londres-Bogotá. 14-02-1984. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia con Ann Turner.

reproducir una parte del mismo ha sido el 19 de julio durante la *XVI Semana de Música de cámara* de Segovia¹⁰⁴⁴ y en su totalidad, el 24 de agosto en el *Queen Elisabeth Hall*¹⁰⁴⁵.

En segundo lugar, sobresale la entrevista que Puyana concedió para *Diario de Granada*¹⁰⁴⁶, donde aparece descrito cómo se preparó este recital al que no solo dedicó unos meses de trabajo, sino varios años de estudio y preparación. El músico llegó a afirmar que incluso cada vez que retomaba una pieza musical, encontraba aspectos novedosos que le hacían modificar el dictamen que previamente había contemplado dado que profundizaba más su conocimiento sobre el compositor y el período histórico. Lo expuesto trasluce, como se comentó en el capítulo 2 (Véase el apartado 2.3.2), cómo el clavecinista –pese a pertenecer a la escuela landowskiana– alteró su manera de percibir e interpretar la Música Antigua apoyado en las investigaciones y los progresos que se habían producido en la materia. De ahí que modificase algún aspecto interpretativo y emplease un instrumento histórico en su puesta en escena.

¹⁰⁴⁴ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). XVI Semana de Música de cámara de Segovia. Festival Internacional de Segovia 1985. 19-07-1985. 23h. Notas al programa por Rafael Puyana. AMF. Fondo Puyana. Caja Nº 118a. Carpeta Naranja. Programas sueltos.

¹⁰⁴⁵ Véase la nota 577.

¹⁰⁴⁶ [s.a.]. «Bach se puede ver siempre de una manera distinta, dice Rafael Puyana» en *Diario de Granada*, 27-06-1985, p. 10.

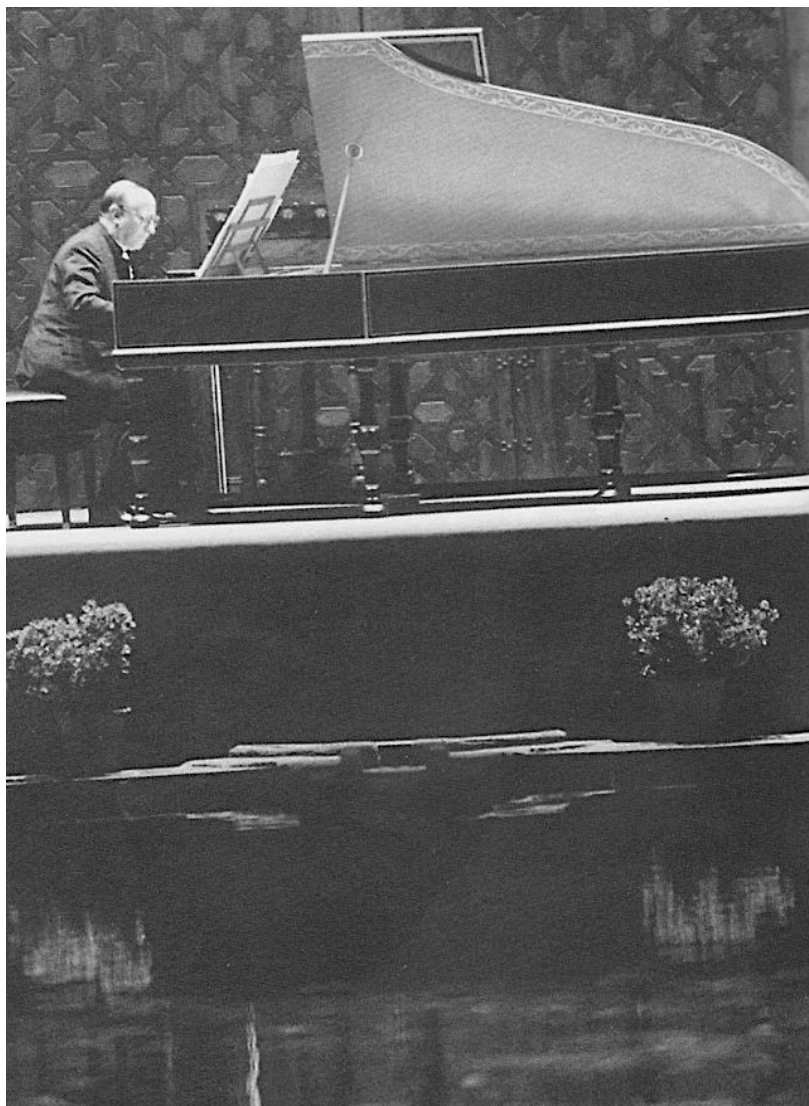


Figura 48. Rafael Puyana con la copia del H. A. Hass en el Patio de los Arrayanes. Fotografía Algarra-Garrido. 26-06-1985. FIMDG 1985.

En cuarto y último lugar, las críticas de prensa localizadas reflejaron la escasez de público¹⁰⁴⁷, y calificaron este evento como uno de los mejores ofrecidos en el Festival, donde el intérprete presentó dos estilos totalmente diferenciados y se entregó en cuerpo y alma al instrumento. Los aplausos hicieron que fuera del programa, el músico ejecutase las *Sonatas en Fa Mayor K.107* y *en Si bemol* de D. Scarlatti.

Esta sería la última vez que Puyana actuó en el Festival granadino, aunque siempre demostró tener un gran afecto por la ciudad. El propio intérprete mencionó que no quería ausentarse demasiado tiempo, ya que guardaba gratos recuerdos. Los diarios locales recogieron sus palabras: «No quisiera estar dos o tres años sin venir, porque sinceramente conservo de Granada un recuerdo cariñoso y siento admiración por esta

¹⁰⁴⁷ PALOMAR, Lirio J. «Puyana o la difícil facilidad de un virtuoso» en *Diario de Granada*, 27-06-1985, p. 10; KASTIYO, J.L.; y DEL PINO, R. *El Festival Internacional de Música y Danza de Granada (1981-2001)* ..., p. 576; ORTIZ, T. «Anoche, en los Arrayanes. Memorable recital...», p. 14.

ciudad tan bella y apasionante». Como declaraba en años posteriores, su última función en el *Patio de los Arrayanes* –ilustrada en la figura 48– según atestiguan los asistentes fue algo inigualable tanto en acústica como en la emoción que el músico sintió al ejecutar estas obras en ese lugar misterioso y mágico que tenía algo que no se podía explicar¹⁰⁴⁸.

Paralelamente a las actividades del Festival, se desarrolló el décimo sexto CMF del 16 de junio al 20 de julio. El acto de inauguración se realizó en el *Hospital Real* a las 19h30 con el Vicerrector de ordenación académica D. Lorenzo Morillas Cuevas – que sustituía al Rector D. José Vida Soria que se encontraba en un viaje institucional en Estados Unidos–, el director del Festival y del curso D. Antonio Martín Moreno junto al Secretario General de la Universidad D. Juan Francisco García Casanova. Durante el mismo, Federico Sopena fue el encargado de ofrecer la comunicación de apertura que versaba sobre «Bach y la Literatura»¹⁰⁴⁹.

El número de alumnado asistente al *Auditorio Manuel de Falla* descendió respecto al año anterior, pues se inscribieron 177 y 220 alumnos/as, según los datos aportados por *Ideal* en dos artículos distintos¹⁰⁵⁰. El Dr. Martín Moreno, subrayó que el objetivo principal del curso trataba de suplir las carencias musicales que no se ofrecían en el conservatorio, en el instituto o en la Universidad. Además, la novedad que presentaban los cursos respecto a las ediciones precedentes giraba en torno a las tres líneas genéricas fundamentales que estaban dedicadas a la musicología (investigación musical), composición e interpretación. Las propuestas de mejora, según se recoge en la prensa¹⁰⁵¹, se valoraron positivamente y tuvieron una gran aceptación.

Durante su presentación, el director del Festival y el curso granadino propuso recuperar el patrimonio musical español y sus partituras hasta ahora desconocidas junto a la música folclórica. En este ámbito se concedió un espacio a la musicóloga Rosario Álvarez que habló sobre «Domenico Scarlatti y la música española de su tiempo», una brillante disertación en la que explicó –entre otros temas– la influencia española en la composición de las sonatas scarlattianas y donde reveló el hallazgo de la obra atribuida a Scarlatti anteriormente mencionada¹⁰⁵².

En el equipo docente, Jacques Ogg sustituyó en la materia de clave y continuo a Rafael Puyana, quien no pudo desempeñar su labor docente debido a los compromisos

¹⁰⁴⁸ LACÁRCEL, J. A. «Rafael Puyana, el maestro colombiano: Para mí...», p. 15; SANZ, J. «“En tiempos de crisis...”», p. 56.

¹⁰⁴⁹ ALONSO, César. «Se inició el XVI Curso “Manuel de Falla”» en *Diario de Granada*, 08-07-1985, pp. 10, 19; [s.a.]. «Mañana se inicia, con la entrega de credenciales a los alumnos, el XVI Curso Manuel de Falla» en *Diario de Granada*, 06-07-1985, p. 11.

¹⁰⁵⁰ ALONSO, César. «Se inició el XVI Curso Manuel de Falla» en *Ideal*, 08-07-1985, pp. 1, 10; LACÁRCEL, José Antonio. «Quedó clausurado el XVI Curso Manuel de Falla en el Hospital Real» en *Ideal*, 21-07-1985, p. 14.

¹⁰⁵¹ A.V.G. «Solana: El cambio en el Festival de Granada ha supuesto una mejora» en *Diario de Granada*, 16-06-1985, p. 5; ALONSO, C. «Se inició el XVI Curso Manuel de Falla...», pp. 1,10.

¹⁰⁵² A.V.G. «Hemos conseguido que el Festival de música se haga desde Granada» en *Diario de Granada*, 07-06-1985, p. 14; LACÁRCEL, José Antonio. «Rosario Álvarez Martínez, en el Seminario de Musicología» en *Ideal*, 18-07-1985, p. 12.

profesionales que tenía en París donde tenía que grabar un disco¹⁰⁵³. Con Ogg se puso fin a la citada especialidad, la cual venía impartándose desde 1971 en los *Cursos Manuel de Falla*. No obstante, no ha sido hasta 2018 cuando nuevamente se ha incorporado la disciplina de interpretación de Música Antigua –a cargo de Jill Feldman, Aarón, Daniel y Pablo Zapico– y las clases magistrales de clave por Pierre Hantai¹⁰⁵⁴.

El concierto del alumnado de la XVI edición tuvo lugar el 18 de julio de 1985 en el *Auditorio Manuel de Falla* de 18h30 a 20h¹⁰⁵⁵. Este auguraba el cierre que se producía dos días más tarde en el *Hospital Real*. El acto estuvo presidido por D. José Vida Soria –Rector de la Universidad– quien estuvo acompañado por D. Gabriel Molina –delegado provincial de cultura– y los profesores D. Mataix Verdú –Vicerrector de investigación–, D. Antonio Martín Moreno –director del Festival y del curso– y D. Ramón Barce –profesor de los seminarios de composición–. El balance que Martín Moreno efectuó sobre la instrucción fue muy positivo, dado que dicha institución recaudó 42 millones pts. y cumplió la mayoría de los objetivos que se propuso¹⁰⁵⁶. Tras el reparto de diplomas al alumnado, quedó clausurado el XVI CMF.

Al mes siguiente, Puyana asistió como profesor e intérprete en la XXVIII edición del *Curso Música en Compostela*, acaecido del 25 de agosto al 7 de septiembre de 1985. Las crónicas de la época recogen que este fue el año más difícil de los cursos debido a la reducción temporal que sufrió la programación por causas económicas, las cuales hacían dudar de su continuidad en ediciones posteriores. La difusión en prensa de los problemas que esta organización estaba atravesando, hizo que varias instituciones públicas –como el Ministerio de Cultura, el Ayuntamiento y la Xunta de Galicia, entre otras– pusiesen los medios necesarios para evitar su fin.

El alumnado asistente –que recibió las clases en las mismas instalaciones que la edición anterior– se vio reducido. Los estudiantes inscritos con Rafael Puyana quedaron a la mitad, siendo los franceses Alain de Montebello y Josette Parramon, la colombiana Mauricia Mackenzie y los españoles Ernesto Martínez Robels y María Luisa Morales. Entre ellos se debe distinguir a Montebello, puesto que fue uno de los galardonados en la convocatoria de los premios de *Música en Compostela*.

Por su parte, el clavecinista colombiano también ofreció un recital el 31 de agosto 1985 a las 20h en el edificio *Sarmiento* del *Museo de Pontevedra*, en

¹⁰⁵³ KASTIYO. «Notas a color» en *Ideal*, 08-07-1985, p. 11; FIMDG. Programa del XVI CMF del XXXIV FIMDG. 1985, pp. 18-19. FIMDG. 1985.

¹⁰⁵⁴ FIMDG. Programa de los XLIX Cursos Manuel de Falla. 67 FIMDG. junio-noviembre 2018.

¹⁰⁵⁵ [s.a.]. «XXXIV Festival Internacional de Música y Danza. Seminario sobre técnicas musicales del siglo XX. El compositor y su obra. Conciertos del XVI Curso Manuel de Falla. Concierto de Percusión. Agrupación Coral de Cámara de Pamplona. Exposición La vanguardia española contemporánea» en *Ideal*, 18-07-1985, p. 13.

¹⁰⁵⁶ LACÁRCEL, J. A. «Quedó clausurado el XVI Curso Manuel de Falla...», p. 14; [s.a.]. «La entrega de credenciales clausurará hoy el Curso Manuel de Falla y el Festival» en *Diario de Granada*, 20-07-1985, p. 10; VILLEGAS, Rafael. «Unos 42 millones de ingresos y 57.000 espectadores, balance del Festival» en *Diario de Granada*, 21-07-1985, p. 5; [s.a.]. «Cuarenta y dos millones de recaudación y unos 57.000 asistentes, gran balance del Festival» en *Diario de Granada*, 21-07-1985, p. 1.

conmemoración del trigésimo centenario del nacimiento de Domenico Scarlatti¹⁰⁵⁷. Hasta la fecha se desconoce cuál fue la recepción que tuvo este evento en la ciudad.

4.4. La continuidad de Rafael Puyana en Santiago de Compostela

Rafael Puyana, tras llevar las tres ediciones anteriores (1983-1985) compaginando su actividad estival entre Granada y Santiago, continuó su labor docente únicamente en esta última institución (1986-1994). Las razones podrían atender tanto a la propuesta de renovación llevada a cabo en las disciplinas del curso granadino, como a los numerosos compromisos profesionales a los que el intérprete tuvo que hacer frente.

XXIX Música en Compostela (1986)

La celebración del XXIX edición de *Música en Compostela* que tuvo lugar del 10 al 30 de agosto de 1986, incorporó a un total de 101 alumnos/as alojados entre el *Colegio Mayor «San Clemente»*, la *Pensión Moure* y el *Hostal*. Todas las distintas disciplinas se impartieron en la *Facultad de Medicina* a excepción de la de órgano, que se desarrollaron entre las *Sacristías Alta y Baja de la Capilla del Hostal*, el *Monasterio de Sampaio* y la *Catedral*.

Se mantuvo el mismo cuadro de profesorado que el año anterior, salvo la especialidad de violonchelo. En lo que respecta a Rafael Puyana, intervino como profesor de clave impartiendo clase al español Guillermo Valverde junto a los franceses Marie Fritsche, Alain de Montebello, Pierrick Noury, Josiane Parramon, Veronique Vincent y Emmanuelle Veaux. Entre ellos sobresale este último, porque fue galardonado con el premio «José Ruiz Morales». Igualmente fue ponente en una de las actividades programadas donde ofreció la conferencia «La vida y obra de Domenico Scarlatti» el 20 de agosto de 1986 a las 20h¹⁰⁵⁸. Durante la misma, disertó ampliamente sobre este tema y utilizó el clave para ejemplificar algunos pasajes musicales de las sonatas del documental que la *BBC* emitió el año anterior.

XXX Música en Compostela (1987)

En la XXX edición de *Música en Compostela*, desarrollada del 9 al 29 de agosto de 1987, prácticamente se mantiene el cuadro docente y el profesorado que venía impartiendo estas disciplinas a excepción de la inclusión del profesor Pedro Corostola en violonchelo.

La predominancia del alumnado extranjero sobre el español primó una vez más en esta edición –60 extranjeros frente a 41 españoles– alojados entre la *Pensión Moure*, el *Colegio Mayor «San Clemente»* y el *Hostal*. Cada día, según expone Antonio

¹⁰⁵⁷ IGLESIAS, A. *Música en Compostela (1975-1994)*..., pp. 217-218, 221,223, 225, 227.

¹⁰⁵⁸ *Ibid.*, pp. 233-237, 240.

Iglesias, se trasladaban a recibir las clases en las aulas en las dos Sacristías de la *Capilla Real* en el *Hostal*, *Monasterio de Sampaio* y *Facultad de Medicina*. Entre el alumnado de clave que recibió la enseñanza de Rafael Puyana se encontraban María Cecilia García, María Luisa Morales, María Teresa Periañez, Pierrick Noury y Emmanuelle Veaux. El intérprete preparó específicamente a los dos alumnos franceses para la segunda audición de los becarios que tuvo lugar el 28 de agosto, conjuntamente trabajaron las obras de Ferrer, B. de Nebra, Larrañaga y del P. Soler.

Por su parte, el clavecinista además colaboró ofreciendo un recital el 14 de agosto de 1987 a las 20h interpretando las obras de D. Scarlatti, A. Soler, M. de Sostoa, Larrañaga, Gallés y M. Pérez de Albéniz¹⁰⁵⁹.

XXXI Música en Compostela (1988)

La XXXI edición se llevó a cabo del 7 al 27 de agosto de 1988 e incluyó a 147 alumnos/as donde prácticamente se igualaba el número de nacionalidades, 75 extranjeros frente a 72 españoles. Hospedados entre el *Colegio Mayor «San Clemente»* y el *Hostal*, se trasladaban a las mismas instalaciones del año anterior para recibir las clases.

Rafael Puyana nuevamente formó parte del equipo docente, como ponente y donde interpretó con el clave en uno de los actos programados. En el desempeño de la primera tarea dio clases de clave a Pierrick Noury, Juan José López Rodríguez, Rodrigo Madrid Gómez, Isabelle Noufel. Entre ellos, cabe destacar a los dos últimos clavecinistas, quienes recibieron el premio «Luis Coleman» y los diplomas «Andrés Segovia-José Miguel Ruiz Morales» respectivamente.

La presencia del músico en esta edición se reflejó, por un lado, en la apertura del curso con dos sesiones que tuvieron lugar los días 10 y 11 de agosto a las 20h bajo el título la «Vida y obra de Domenico Scarlatti» donde mostró algunas imágenes y fragmentos de un vídeo que dejaba ver su colección de claves en París y que no se había proyectado en televisión¹⁰⁶⁰. Por otro lado, el artista igualmente acudió a la clausura el 27 de agosto a las 20h del *Salón Noble del Pazo de Mariñán*, donde llevó a cabo una selección de las obras más consolidadas de su repertorio. La primera parte integraba el *Romance V «Para quién crié yo cabellos»* y las *Diferencias sobre el canto llano del Caballero* de A. de Cabezón, la *Romanesca* de A. Valente, la *Obra de sexto tono* y el *Tiento de séptimo tono* de L. Puxol, la *Corrente Italiana* de J. de Cabanilles, la *Chacona* y el *Villano* de autores anónimos y, en la segunda parte, incluía la *Sonata en Fa Mayor K.107*, el *Fandango del Sgr. Scarlatte* (atribuido al compositor italiano) y la *Sonata en La menor K.175* de D. Scarlatti; la *Sonata en Fa sostenido mayor, Rubio 90* del P. A. Soler, el *Allegro en Re Mayor* de Fray M. de Sostoa, la *Sonata en Do menor* de F. José

¹⁰⁵⁹ *Ibid.*, pp. 252, 257-259, 261-262.

¹⁰⁶⁰ *Ibid.*, pp. 259, 267, 271, 273-274 y 277-278.

Gallés y la *Sonata en Sol Mayor* de F. José de Larrañaga¹⁰⁶¹. Hasta el momento, los datos recabados no aportan información de la recepción musical que tuvo el intérprete en ambos actos.

XXXII Música en Compostela (1989)

La XXXII edición de *Música en Compostela*, acaecido del 6 al 26 de agosto de 1989, mantuvo sus disciplinas y cuadro de profesorado como el año anterior, incluyendo además la *Master Class* que ofreció Montserrat Caballé. Asimismo, la institución dispuso de los mismos edificios de los cursos precedentes para que los asistentes pudiesen hospedarse e impartir clase. La única diferencia fue que el alumnado nacional superaba en número al extranjero, 70 frente a 59.

A pesar de que Rafael Puyana estaba anunciado como profesor de clave, por causas «de fuerza mayor y ocurridas muy a última hora», como recoge Antonio Iglesias, el artista no pudo asistir a su cita. La dirección de *Música en Compostela* no tuvo tiempo para avisar a otro docente que le sustituyese y, por consiguiente, no se pudo ofertar esta materia¹⁰⁶².

XXXIII Música en Compostela (1990)

La XXXIII edición de *Música en Compostela* se llevó a la práctica del 5 al 25 de agosto de 1990. Por primera vez en la historia de los cursos se conservó el mismo programa de disciplinas y profesorado del año anterior. Al igual que en 1989, prevaleció el alumnado nacional sobre el extranjero, siendo 79 frente a 44, ubicándose y recibiendo las lecciones en los mismos emplazamientos.

Rafael Puyana tan sólo tuvo a dos alumnos en sus clases de clave: el colombiano Álvaro Huertas y el cubano Alberto Joya Hernández. Por un lado, el intérprete los preparó para realizar la segunda audición del concierto de becarios, fue así como durante este período, los nóveles músicos transcribieron los pentagramas de Albero, Gallés y Bidaurre. Por otro lado, el clavecinista también los formó para el concurso de interpretación donde Huertas fue uno de los agraciados de los premios-becas «Andrés Segovia y José Miguel Ruiz Morales»¹⁰⁶³.

A partir de la documentación encontrada en el fondo personal del artista, se conoce que, durante esta edición, Puyana preparó en su tiempo libre dos notas al programa que acompañarían en sus recitales. En el primero de ellos, fechado en agosto de 1990, el músico redactó unos comentarios musicales donde describió los aspectos más destacados de la obra clavecinística de distintos compositores del Renacimiento y

¹⁰⁶¹ Programa de mano de Rafael Puyana. 27-08-1988. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Rosa Fuxia. Programas sueltos.

¹⁰⁶² IGLESIAS, A. *Música en Compostela (1975-1994)*..., pp. 287, 293, 295.

¹⁰⁶³ *Ibid.*, pp. 305-306, 316-317. Véase también el Programa de mano *Música en Compostela XXXIII*.

Barroco, deteniéndose en los aspectos de influencia, estilo, tradición técnica, ritmo y carácter intrínseco en sus creaciones¹⁰⁶⁴. En cambio, durante este período elaboró unas notas que acompañaron al recital del 8 de febrero de 1991¹⁰⁶⁵. Lo expuesto revela lo precavido que era el intérprete y con qué antelación preparaba sus apariciones escénicas.

XXXIV *Música en Compostela* (1991)

En la XXXIV edición de *Música en Compostela* efectuada del 4 al 24 de agosto de 1991, nuevamente el alumnado extranjero superó en número al nacional, 82 frente a 70 personas. Estos se alojaron en la *Residencia Universitaria «Monte de la Condesa»* y el *Hostal* y tuvieron las clases en los distintos espacios arquitectónicos propuestos en años anteriores¹⁰⁶⁶.

Otra edición consecutiva participó Rafael Puyana, aunque únicamente como docente. Cabe resaltar la presencia del chelista Camilo Peralta, quien asistió como invitado por el maestro colombiano para cursar las enseñanzas de Clave con él, al mismo tiempo que Violonchelo con Pedro Corostola¹⁰⁶⁷.

El resto de estudiantes que recibió la instrucción del intérprete fueron los colombianos Álvaro Huertas, Carolina Santamaría Delgado y Camilo Peralta López, el cubano Alberto Joya Hernández, la argentina Alicia Sarfson, el francés Alain Montebello y el español Rodrigo Madrid. Entre las actividades que desarrollaron estos clavecinistas a lo largo de esta edición se ha de distinguir, por una parte, el recital que ofreció Álvaro Huertas en *San Pelayo de Antealtares* el día 23 de agosto de 1991 a las 20h, ejecutando las obras de un autor anónimo del siglo XVII y de D. Scarlatti que había preparado con el artista colombiano. Por otra parte, Alicia Sarfson y a Carolina Santamaría se encontraban entre los galardonados de los premios «Andrés Segovia y José Miguel Ruiz Morales» y «Luis Coleman»¹⁰⁶⁸.

El recuerdo de su paso por esta edición queda expuesto en las imágenes del blog de la profesora de canto Ana Higuera, donde se puede observar al artista junto con algunos de los profesores y alumnos asistentes al curso en el acto de despedida que se desarrolló en el Ayuntamiento, mientras que, en la otra, se contempla al músico con todos los asistentes en las escalinatas de las Platerías¹⁰⁶⁹.

¹⁰⁶⁴ PUYANA, Rafael. «Musical Commentaires. In my student days» [3 hojas]. Santiago de Compostela, agosto, 1990. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Rosa Fuxia.

¹⁰⁶⁵ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Teatro Colsubsidio «Roberto Arias Perez». 08-02-1991. Notas al programa por Rafael Puyana. Santiago de Compostela. agosto 1990 AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Naranja. Programas de concierto mecanografiados.

¹⁰⁶⁶ IGLESIAS, A. *Música en Compostela (1975-1994)*..., pp. 325, 333.

¹⁰⁶⁷ [s.a.]. Jóvenes Intérpretes. Sala de Conciertos Banco de la República. Biblioteca Luis Ángel Arango, [s.f.], <http://bit.ly/3iMCO1> [consulta 18-12-2017].

¹⁰⁶⁸ IGLESIAS, A. *Música en Compostela (1975-1994)*..., pp. 326, 335-336.

¹⁰⁶⁹ HIGUERAS, Ana. Blog Ana Higuera. Música en Compostela, agosto 1991, <http://bit.ly/2QxkVtu> [consulta 14-01-2018].

Durante su estancia en Compostela, es sabido a partir de las notas al programa localizadas en su biblioteca personal, que el músico realizó las notas al programa de un concierto –del que se desconoce cuándo y dónde se produjo– que tenía previsto hacer en Lille (Francia)¹⁰⁷⁰. Del mismo modo, la correspondencia hasta ahora consultada, deja constancia que durante la celebración del curso mantuvo al corriente todos sus compromisos profesionales antes de marcharse a la localidad de Ronda, lugar donde permaneció del 27 al 31 de agosto 1991. Como se especifica en el epistolario, mientras estaba en Compostela, Puyana emitió una carta a José Antonio Abreu –ministro de Cultura de Venezuela¹⁰⁷¹– y otra a Noemí Sanín de Rubio –Embajadora de Colombia en Venezuela¹⁰⁷²–, explicándole el proyecto que pretendía llevar a cabo en Caracas, Bogotá y Barranquilla, cuyo propósito y objeto de estudio ha sido descrito en el tercer capítulo (Véase el apartado 3.1.4.).

XXXV *Música en Compostela (1992)*

En el XXXV *Música en Compostela*, desarrollado del 2 al 22 de agosto de 1992, el alumnado nacional superó en número al extranjero, 80 frente a 60 personas. Estos se instalaron en la *Residencia Universitaria «Parque de la Condesa»* y recibieron las clases en diferentes edificios. Rafael Puyana un año más fue profesor de clave y los estudiantes inscritos en este curso fueron el francés Alain de Montebello, el colombiano Álvaro Huertas, la argentina Susana Alicia Sarfson, la taiwanesa Chou Li-Li y la coreana Kim Yun Kyng. Entre los actos de clave más distinguidos que estos últimos efectuaron, merece ser destacado el segundo concierto de becarios celebrado el 21 de agosto a las 19h en la *Iglesia de San Pelayo* de Antealtares, donde intervinieron –entre otros alumnos/as– Susana Sarfson y Kim Yun Kyng para interpretar las obras de Gallés y Soler que habían trabajado intensamente con el artista. De igual modo, cabe resaltar que estas mismas clavecinistas fueron las galardonadas con los premios «Andrés Segovia-José Miguel Ruiz Morales» y «Luis Coleman» respectivamente¹⁰⁷³.

El 7 de agosto de 1992 se desarrolló en la *Capilla Real del Hostal de los Reyes Católicos* el concierto de inauguración del curso a cargo de Rafael Puyana, quien hizo un recital de Música Antigua española, ejecutando las piezas de los compositores F. Fernández Palero, A. de Cabezón, A. Valente, L. Puxol, J. Bautista Cabanilles, D. Scarlatti, V. Rodríguez Monllor y B. de Nebra, con la copia del clave de Nicolás Blanchet (finales siglo XVII-principios del XVIII) que fue construida por Willard Martin (Bethlehem, Pennsylvania, EE.UU) para él, tal y como se puede apreciar en la figura 49, realizada por Fernando Blasco:

¹⁰⁷⁰ Véase la nota 598.

¹⁰⁷¹ Carta. Rafael Puyana a José Antonio Abreu (Señor ministro). Santiago de Compostela-Caracas (Venezuela). 20-08-1991. Carta original. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Proyecto Caracas-Bogotá-Barranquillas. Correspondencia sobre el proyecto.

¹⁰⁷² Carta. Rafael Puyana a Noemí Sanín de Rubio. Santiago de Compostela-Caracas (Venezuela). 20-08-1991. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Caracas-Bogotá-Barranquillas. Correspondencia sobre el proyecto.

¹⁰⁷³ IGLESIAS, A. *Música en Compostela (1975-1994)*..., pp. 341-342, 348, 352.

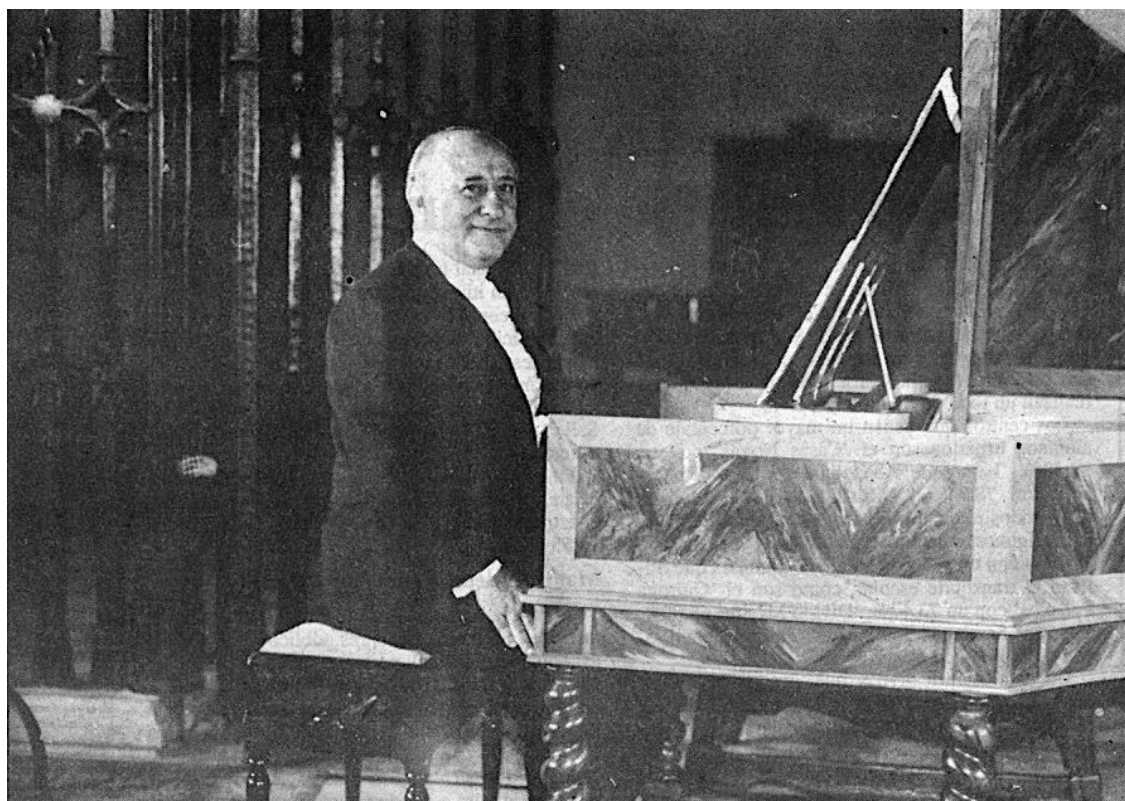


Figura 49. Rafael Puyana en la Capilla Real del Hostal de los Reyes Católicos (Santiago de Compostela). 07-08-1992. Fotografía Fernando Blanco. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Programa Caracas-Bogotá-Barranquilla. Prensa en torno a Música en Compostela.

Sobre este mismo evento se debe anotar también que el clavecinista realizó las notas del programa de mano, donde comentó las obras que había seleccionado y dedicó unas líneas para exponer las características del clave que había empleado¹⁰⁷⁴.

Una vez más, la prensa local aprovechó la presencia de Puyana como profesor e intérprete para realizarle una entrevista que salió publicada en el *Correo Gallego* el 8 de agosto de 1992¹⁰⁷⁵. La misma exponía el primer recuerdo del artista cuando llegó a *Música en Compostela* y cómo fue su transcurso en la citada institución como profesor e intérprete.

¹⁰⁷⁴ *Ibid.*, p. 350. Véase también FERNÁNDEZ-CID, Antonio. «Música en Compostela» en *ABC de la Música*. [s.f.]. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Programa Caracas-Bogotá-Barranquilla. Prensa en torno a Música en Compostela.

¹⁰⁷⁵ [s.a.]. «El clavecinista Puyana consiguió regresar al pasado con su recital» en *El Correo Gallego*, 08-08-1992. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Programa Caracas-Bogotá-Barranquilla. Prensa en torno a Música en Compostela.

XXXVI *Música en Compostela* (1993)

En el XXXVI Curso *Música en Compostela*, que tuvo lugar del 8 al 28 de agosto de 1993. Pese haber estado Rafael Puyana anunciado en *Música en Compostela* como profesor de clave, la urgente operación de la vista que se hizo durante ese verano provocó que el curso fuese cancelado, puesto que la institución no tuvo tiempo de avisar a alguien que le sustituyese.

El alumnado asistente al resto de disciplinas ascendió a 141 personas, siendo 81 españoles y 59 extranjeros, quienes además de profundizar el conocimiento musical en sus respectivos instrumentos, fueron testigos de los numerosos actos conmemorativos desarrollados en torno a los centenarios de Andrés Segovia y Federico Mompou¹⁰⁷⁶.

XXXVII *Música en Compostela* (1994)

A la XXXVII edición de *Música en Compostela*, celebrada del 7 al 27 de agosto de 1994, acudieron un total de 135 alumnos/as de 24 nacionalidades. La presencia española superó en número al extranjero, 78 frente a 57.

Rafael Puyana, ya recuperado de su operación visual volvió a impartir las clases de clave. Entre sus estudiantes se encontraban los españoles Antonio Fernández Albalat, Teresa Periañez, Eugenia Victoria Robledo Cadavid y la checoslovaca Tamara Franzova. Nuevamente, entre los galardonados de los premios «Andrés Segovia y José Miguel Ruiz Morales» y «Luis Coleman» se encontraban sus alumnos kim Yun Kyung y Antonio Fernández Albalat respectivamente. Sobre este último músico, se ha de remarcar la participación clavecinística en el segundo de los conciertos de becarios que se programó el 26 de agosto a las 20h en el *Monasterio de San Pelayo*, donde ejecutó varias piezas musicales de compositores anónimos del siglo XVII que preparó con el maestro.

La colaboración del artista colombiano no se limitó a la docencia, sino que también fue intérprete en el *I Festival de Música de La Coruña* los días 18 y 19 de agosto a las 21h en el *Palacio de Congresos-Auditorio* y en el *Auditorio de Galicia* (Santiago de Compostela) acompañando a la Orquesta Sinfónica de Galicia y a Agustín León Ara (violín) bajo la batuta de Luis Izquierdo, para interpretar el *Concerto del Albayzin* de X. Montsalvatge, además de escuchar las obras de G. Baudot, García Abril, X. Montsalvatge y J. Turina que se llevaron a cabo¹⁰⁷⁷. Igualmente, ejerció de afinador¹⁰⁷⁷.

¹⁰⁷⁶ IGLESIAS, A. *Música en Compostela (1975-1994) ...*, p. 361, 367-368.

¹⁰⁷⁷ Programas de mano. Orquesta Sinfónica de Galicia. Luis Izquierdo (director). Agustín León Ara (violín), Rafael Puyana (clave). Auditorio de Galicia. Palacio da Ópera, Exposicións e Congresos. Santiago de Compostela. 18-08-1994 y 19-08-1994. 21h. AMF. Fondo Puyana. Caja Nº 100. Programas. Notas al programa por Carlos Magán.

de claves y pianos del curso de forma provisional, ya que Paul Janssens se encontraba enfermo¹⁰⁷⁸.

Esta fue la última vez que Puyana intervino en *Música en Compostela*, dado que la disciplina de clave desapareció al año siguiente. Sus principales actividades, como se ha venido exponiendo a lo largo de los epígrafes anteriores, giraban en torno a la docencia y la interpretación, aunque ocasionalmente formó parte del jurado, ofreció conferencias e incluso llegó a afinar los instrumentos. Como colofón a todo lo expuesto cabe resumir gráficamente la labor desempeñada por Rafael Puyana en ambas instituciones:

AÑOS	MÚSICA EN COMPOSTELA	FIMDG
1959	I Curso	
1960	II Curso [Intérprete]	
1961	III Curso [Profesor + Jurado]	
1962	IV Curso [Profesor + Intérprete+ Conferencia]	
1963	V Curso [Profesor + Intérprete]	
1964	VI Curso [Profesor + Intérprete+ Jurado]	
1965	VII Curso [Profesor + Jurado+ Conferencia]	
1966		
1967		
1968		
1969		
1970		I Curso
1971		II Curso [Profesor + Intérprete]
1972		III Curso [Profesor + Intérprete]
1973		IV Curso [Profesor + Intérprete]
1974		V Curso [Profesor]
1975		VI Curso [Profesor]
1976		VII Curso [Profesor + Intérprete]
1977		VIII Curso [Profesor]
1978		IX Curso [Profesor + Intérprete+ Jurado]
1979		X Curso [Profesor]
1980		XI Curso [Profesor]
1981		XII Curso [Profesor+ Jurado]
1982		XIII Curso AUSENTE
1983	XXVI [Profesor + Intérprete]	XIV Curso [Profesor + Intérprete]
1984	XXVII [Profesor]	XV Curso [Profesor]
1985	XXVIII [Profesor + Intérprete]	XVI Curso [Intérprete]
1986	XIX [Profesor + Intérprete]	
1987	XXX [Profesor + Intérprete]	
1988	XXXI [Profesor + Intérprete]	
1989	XXXII AUSENTE	
1990	XXXIII [Profesor]	
1991	XXXIV [Profesor]	
1992	XXXV [Profesor + Intérprete+ Afinador]	
1993	XXXVI AUSENTE	
1994	XXXVII [Profesor + Intérprete]	

Tabla 20. Rafael Puyana en *Música y Compostela* y los Cursos Manuel de Falla de Granada

¹⁰⁷⁸ IGLESIAS, A. *Música en Compostela (1975-1994) ...*, pp. 379-380, 385, 388, 390, 392, 379.

L *Música en Compostela* (2007)

Las siguientes noticias que se tienen de Puyana a su paso por la ya conocida institución, aparecen trece años después con motivo del 50 aniversario de *Música en Compostela* celebrado del 5 al 25 de agosto de 2007¹⁰⁷⁹.

Pese a que el intérprete se había retirado de los escenarios en 2005 a la edad de 74 años, realizó de forma esporádica algún recital e incluso alguna que otra ponencia. A razón de la celebración de las bodas de oro de dicha institución, Antonio Iglesias pidió al equipo docente y los colaboradores del curso que elaborasen un texto donde expresasen sus vivencias, experiencias, anécdotas y recuerdos de su colaboración. Entre los participantes se encontraban Sené Darro, Xosé Antonio S. Bugallo, Alicia de Larrocha, Luis de Pablo, Xerardo Estévez, Gerardo Fernández, Ramón González de Amezúa, Cristóbal Halffter, Enrique Jiménez Gómez, José López Calo, Jesús López Cobos, Tomás Marco, Juan J. Moralejo, Rafael Puyana, Antoni Ros Marbá y Máximo Zumalave¹⁰⁸⁰.

Cabe destacar el escrito presentado por José López Calo, quién con admiración, recordaba al artista colombiano en estos cursos, el respeto que se le tenía y la buena relación que existía entre profesores y alumnos. No obstante, enfatizaba cómo en ocasiones el clavecinista manifestaba una firme opinión sobre algunos temas que pretendía que imperasen en la conversación, aunque todo se producía en un ambiente de diálogo y de aprendizaje en el que todos aprendían de todos¹⁰⁸¹.

Igualmente, se deben presentar las líneas que Puyana redactó para esta efeméride en su residencia Parísina el 15 de abril de 2007, las cuales fueron publicadas ese mismo año en el tercer volumen de *Música en Compostela* y vienen a decir lo complacido que estaba tanto con Andrés Segovia, por haberle hecho partícipe en esta institución dejándole ser uno de los docentes que conformaban la plantilla, como con Antonio Iglesias por haberle mostrado siempre su apoyo. El músico relata cómo cada año se trasladaba desde París a Santiago de Compostela en una camioneta en la que transportaba sus claves y biblioteca ambulante y, a pesar de la fatiga que podía causarle el viaje, culminaba su peregrinación con gran emoción al reencontrarse con aquel entorno tan sublime arquitectónica y musicalmente. Numerosos son los recuerdos que evoca el clavecinista y que en pocas líneas debe expresar. Entre ellos se hallaban los recitales de sus amigos y profesores de los cursos. No obstante, el artista habla más detenidamente de los discípulos y músicos que pasaron por esta institución, como Christopher Hogwood o Jordi Savall, que lograron un gran prestigio internacional y que tuvo el placer de guiar y aconsejar. Por último, el intérprete quiso matizar que el repertorio que trabajó con sus discentes no se limitó a las obras del Renacimiento y el

¹⁰⁷⁹ *Ibid.*, p. 309.

¹⁰⁸⁰ IGLESIAS, Antonio. *Música en Compostela (1995-2007)*..., p. 8.

¹⁰⁸¹ LÓPEZ CALO, José. «La Musicología en “Música en Compostela”, recuerdos personales». *Música en Compostela (1995-2007)*. Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, 2007, vol. 3, pp. 328-329.

Barroco, sino que incluyó las obras de clave de los compositores del siglo XX entre los que se encontraban M. de Falla, X. de Montsalvatge, C. Halffter y T. Marco.

Habiendo ejercido por cerca de treinta años la cátedra de Música Antigua en Música en Compostela, quiero dedicar esta conferencia a 4 de sus fundadores:

El inolvidable Andrés Segovia, Doña Margarita Pastor de Jessen, Don José Miguel Ruiz Morales, ya fallecidos, y al director actual del curso, el ilustre pianista y pedagogo Don Antonio Iglesias. [...]

Desde un principio, en los cursos que dicté en la sacristía de la Capilla Real, se estudiaba principalmente el repertorio español para clave y de la música de cámara, buscando orientar a los discípulos hacia conceptos interpretativos respetuosos de la autenticidad histórica. Por ello fuimos denominados los asistentes a dicho seminario, “*los apolillados* de Música en Compostela”. Con el tiempo, el creciente interés, el desarrollo y éxito de nuestras inquietudes de entonces, han terminado por imponerse mundialmente en la profesión musical. A mis cursos en Santiago asistieron algunos jóvenes de talento excepcional, hoy día famosos como intérpretes de la Música Antigua. Bastaría solo con mencionar a dos: Christopher Hogwood, internacionalmente admirado como clavecinista y director de conjuntos de Música Antigua, una labor universalmente reconocida. También, Jordi Savall, quien a sus 18 años estaba estudiando el Concierto para violoncello de Anton DVORÁK en la clase que dictaba Gaspar Cassadó en Santiago. Para reforzar el bajo continuo de una cantata antigua española en el seminario, Cassadó sugirió al joven Savall quien siguió hasta el final el curso, donde había descubierto mil sutilezas de la Música Antigua (ornamentación, alteraciones rítmicas, improvisación, etc) tan alejadas del Romanticismo tardío del Concierto de DVORÁK. Por su intensa curiosidad, tuvimos un diálogo en el Hostal, donde le sugerí que, así como mi maestra Wanda Landowska en su tiempo había recuperado con altura el repertorio del clave y Andrés Segovia situando la guitarra clásica española en los más prestigiosos escenarios de la profesión musical, existía otro instrumento con un vasto repertorio que esperaba una fuerte personalidad artística que supiera ubicarlo con convicción en el primer plano de la interpretación en concierto. Dicho y hecho: Savall se dedicó varios años a profundizar el estudio de la viola de gamba y su repertorio, con el éxito hoy mundialmente reconocido. Pocos años después, tocamos juntos muchos conciertos en Londres, Frankfurt, París, América del Sur, Festivales de Holanda, Granada, etc. Cuento esta anécdota para ilustrar el estímulo que pueden dar a jóvenes en formación, cursos de la alta categoría que siempre ha mantenido “Música en Compostela”. Mucho necesitaría extenderme para describir recuerdos de momentos musicales excepcionales escuchados en Santiago. [...] En mis cursos en Santiago, también se estudiaron y analizaron obras maestras españolas para clave del siglo XX: el “Concierto” de Manuel de Falla, dedicado a Wanda Landowska, el “Concierto del Albayzín” de Xavier Montsalvatge, creado para mí por feliz iniciativa de Antonio Iglesias y otras obras de Cristóbal Halffter y Tomás Marco. Los muchos veranos pasados en el Hostal de los Reyes Católicos, lo admiro con gusto, permanecen vivos en mi corazón, con emoción y agradecimiento.

Rafael Puyana (clavecinista)

París, abril 15 de 2007¹⁰⁸².

En su biblioteca personal se ha encontrado el mismo texto mecanografiado que también apareció en la monografía. Sin embargo, a diferencia del anterior, este incorpora un párrafo introductorio manuscrito, donde explicita que dedica la conferencia que iba a impartir a los cuatro fundadores: A. Segovia, M. Pastor, J. Miguel Ruiz Morales y A. Iglesias. Es muy probable que estas líneas le sirviesen como introducción del discurso a la conferencia-concierto que dictó el 8 y 9 de agosto de 2007 a las 13h en la *Capilla Real* del *Hostal de los Reyes Católicos*, donde además de hablar de los asuntos ya expuestos, publicó su trabajo discográfico más reciente, publicado

¹⁰⁸² PUYANA, Rafael. «Introducción» y «Escrito *Música en Compostela*. París. 15-04-2007», realizado manuscrito y a máquina respectivamente [2 hojas]. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 91. Escrito.

por *Sanctus Recordings* ese mismo año, aunque grabado en octubre del año anterior en la Villa Medici Giulini (Italia)¹⁰⁸³.

La documentación que preparó para desarrollar esta intervención se custodia en su legado¹⁰⁸⁴. A través de la misma se puede conocer que el artista se centró en exhibir fragmentos del segundo volumen sonoro, resaltando las características más relevantes de cada obra y referenciando el instrumento que utilizó para interpretarlas. Además, se ha de remarcar que a diferencia de otras ocasiones donde se valió únicamente del clave, empleó un reproductor de sonido para ejemplificar los fragmentos musicales a los que hizo referencia¹⁰⁸⁵.

El presente capítulo ha dado a conocer la labor docente que Rafael Puyana desempeñó en *Música en Compostela* y los *Cursos Manuel de Falla*, así como su participación interpretativa en el FIMDG. Al mismo tiempo, se ha reconstruido la actividad y novedades musicales incorporadas en cada edición, sobre todo de esta última institución prestando especial atención a las relacionadas en torno al clave, vinculándolas con los acontecimientos que ocurrían en las ciudades donde se llevaban a cabo.

Se debe enaltecer la función desempeñada por Andrés Segovia –que por aquellos entonces ya era una de las figuras del panorama español más reconocidas a nivel mundial– porque además de instaurar los cursos en Santiago de Compostela y tomarlos como modelo para crear el Festival granadino, fue un gran apoyo para el intérprete, ayudándole a abrirse camino en sus inicios como concertista en solitario e integrándolo en su círculo de amistades más cercano. Como se ha expuesto, durante los años 1983 a 1985, Rafael Puyana alternó su participación entre los *Cursos Manuel de Falla* y *Música en Compostela*. Fue en esta última institución donde el músico prosiguió su actividad hasta 1994, ausentándose únicamente en las ediciones de 1989 y 1993 respectivamente y asistiendo por última vez en 2007.

Lo expresado permite concluir en primer lugar, la buena acogida que tuvo la puesta en marcha de estas iniciativas musicales, que edición tras edición incorporó nuevas disciplinas y un equipo docente de primer nivel que atrajo a un numeroso alumnado proveniente de diferentes partes del mundo.

¹⁰⁸³ *The musical sun of Southern Europe. (II). Fandango and other Spanish and Portugese works* [Grabación Sonora] / Félix Máximo López (1742-1821), Fray Fernando Eguiguren (1743-?), Rafael Anglés (1730-1816), Fray Antonio Soler (1729-1783), Padre Josep Gallés (1761-1836), Marcos Antonio Portugal (1762-1830), Joao de souse Carvalho (1769?-98), Ramón Ferrañac (1763-1832). RAFAEL PUYANA, clavecin. [S.l.]: Sanctus recordings, 2007. AMF. 16639.

¹⁰⁸⁴ Véanse los documentos de PUYANA, Rafael: [1] Repertorio musical de la conferencia dictada por Don Rafael Puyana el 08-08-2007 en la Capilla Real del Hostal de los Reyes Católicos en Santiago de Compostela. AMF. Fondo Puyana. Caja Nº 91. Escrito [3 hojas]; [2] Documento igual que el anterior, pero con la duración de cada obra. AMF. Fondo Puyana. Caja Nº 91. Escrito [2 hojas]; [3] Repertorio Musical de la conferencia dictada por Rafael Puyana el 09-08-[2007?] en la Capilla Real del Hostal de los Reyes Católicos en Santiago de Compostela [4 hojas]. AMF. Fondo Puyana. Caja Nº 91. Escrito.

¹⁰⁸⁵ IGLESIAS, Antonio. *Música en Compostela (1995-2007)*..., pp. 335-336, 343.

En segundo lugar, se ha constatado que su realización sirvió no solo de aprendizaje y perfección, sino un lugar de encuentros y reencuentros que generó y forjó grandes amistades, además de crear varios proyectos profesionales. En lo que concierne al artista colombiano, estos espacios le permitieron colaborar como clavecinista en varios recitales y en el estreno las obras que sus amigos y compositores contemporáneos le dedicaron como las *Tres Cantigas del Rey* (1960) de Julián Orbón, la *Canción y Danza N° 11* (1961) de Federico Mompou y el *Concerto del Albayzín* (1978) de Xavier Montsalvatge. Igualmente, le posibilitaron dar visibilidad a sus últimos trabajos musicales y a participar como miembro del jurado en los Concursos Internacionales de Música dedicados a la guitarra de las ediciones de 1978 y 1981. Sin duda alguna estos le facilitaron desempeñar su principal labor docente, la transmisión de conocimiento en las conferencias y las clases. Fue en este último lugar donde formó a otros intérpretes de clave que más tarde fueron sus discípulos y compañeros en las salas de concierto como Genoveva Gálvez, María Teresa Chenlo, Christopher Hogwood o Álvaro Huertas. Asimismo, conoció a otros insignes músicos con quienes realizó varios proyectos y entabló una gran relación que perduró en el tiempo entre los que se encontraba John Williams, quien comenzó como alumno guitarrista y más tarde fue profesor con quien interpretó en *Dartington Hall* la obra que Stephen Dodgson le había consagrado: *Duo Concertante for guitar and harpsichord* (1968).

En tercer y último lugar, se ha de mencionar que los recitales ofrecidos por Rafael Puyana –y no Javier Puyana¹⁰⁸⁶ o Rafael Yuyana¹⁰⁸⁷ como se ha visto escrito en prensa– se desarrollaron en los espacios más emblemáticos de estas ciudades. En cuanto a las críticas recibidas, cabe recordar que gozaba de un reconocimiento que avalaba su trayectoria profesional. En su amplia mayoría, alcanzó el éxito absoluto por la brillante ejecución acompañado de numerosos aplausos que fueron correspondidos con el desarrollo de varias obras fuera de programa. Sin embargo, en alguna ocasión, tuvo que lidiar con algunos problemas técnicos de afinación del clave (1974) o que su ejecución no fuese tan resplandeciente como tenía acostumbrado a su público, tal y como quedó patente en las críticas de prensa de los años 1976 y 1983 redactadas por Xavier Montsalvatge y Javier Herreros.

En suma, el clavecinista conservó el recuerdo, admiración y cariño de su paso por estas grandes entidades a las que le tenía una gran estima por darle la posibilidad de ofrecer su conocimiento y aportación personal a través de la docencia, la interpretación, las conferencias y participación como miembro del jurado en los concursos musicales. Pero, sobre todo, el músico se sentía orgulloso porque creó una escuela de clavecinistas, que hoy día gozan de ser artistas reconocidos internacionalmente. En el siguiente y último epígrafe se hablará sobre estos últimos, además de da conocer cómo fue el proceso de enseñanza-aprendizaje y experiencias que vivenciaron con él.

¹⁰⁸⁶ GÓMEZ, J. E. «Como preparación de las Capitulaciones de Santa Fe...», p. 9.

¹⁰⁸⁷ [s.a.]. «Noticiero Musical: Concursos» en *ABC Madrid*, 03-06-1972. FIMDG 1972.

4.5. Los discípulos y la metodología clavecinística de Rafael Puyana

Al inicio del presente capítulo se comentaba cómo Puyana consideraba el desempeño de la labor docente, el cual le exigía mucho esfuerzo, dedicación y paciencia, dado que tenía que hacer entender en el discente los aspectos de técnica y expresión musical al mismo tiempo que desarrollar la capacidad de análisis. De igual manera, este cometido, con el que estaba muy comprometido, le hacía sentir una gran responsabilidad y el deber de compartir todo lo que había aprendido de manos de Landowska.

En apartados previos se han anunciado una parte del alumnado que estudió con Puyana en *Música en Compostela* y los *Cursos Manuel de Falla*. Sin embargo, estos no fueron los únicos que recibieron las enseñanzas del maestro, puesto que también hubo otros intérpretes que se nutrieron de su conocimiento en su residencia Parísina y en los cursos del *Conservatorio Americano de Fontainebleau* y *Dartington Hall*.

A pesar de que en las dos primeras instituciones señaladas se tienen algunos datos sobre quiénes fueron estas personas, en qué año y qué disciplinas cursaron con el intérprete, existe un vacío documental en el resto de organismos que dificulta completar este apartado. Hasta la fecha, tan solo se han localizado algunos nombres y la etapa de formación recibida. No obstante, se sabe que fue muy selecto en escoger a quién quería que estudiase con él.

Entre los clavecinistas que se instruyeron en París, por el momento se conocen que se encontraban Genoveva Gálvez (1961-1962), María Teresa Chenlo (s.f.), Christopher Hogwood (1965-s.f.), Sharon Gould (s.f.)¹⁰⁸⁸, Martine Roche (s.f.), Reynaldo Fernández Manzano (1977-1978), Mario Raskin (1978-1980)¹⁰⁸⁹, Álvaro Huertas (1979-1998), Luisa Morales (1980-1984) o Mauricio Mackenzie (1983-1984?)¹⁰⁹⁰. Del mismo modo, se han hallado los nombres de otros intérpretes que se formaron con él –en su residencia Parísina o en los cursos que impartía en distintos organismos y en un período que se desconoce– como, Ursula Bartkiewicz¹⁰⁹¹, Elisabeth de la Porte¹⁰⁹², Pablo Cano¹⁰⁹³, Ernesto Martínez, Smillka Isakovic¹⁰⁹⁴, Martha

¹⁰⁸⁸ [s.a.]. Biografía de Sharon Gould, en *Broadwoodharpsichordcompetition*, [s.f.], <https://bit.ly/36hQv8u> [consulta 26-09-2018].

¹⁰⁸⁹ [s.a.]. Biografía de Mario Raskin, en *MarioRaskinclavecin*, [s.f.], <https://bit.ly/3t8S8PE> [consulta 26-09-2018].

¹⁰⁹⁰ [s.a.]. Biografía de Mauricio Mackenzie, en *MauricioMackenzie*, [s.f.], <http://bit.ly/2DNKKUc> [consulta 26-09-2018].

¹⁰⁹¹ CUMMINGS, David M. *International who's who in Music and Musicians's directory: classical and light classical music*. Cambridge, vol. 1, 2000-2001, p. 41.

¹⁰⁹² [s.a.]. Biografía de Elisabeth de la Porte, en *Bach Cantatas*, [s.f.], <https://bit.ly/2NuKHSi> [consulta 26-09-2018].

¹⁰⁹³ Programa de mano. Pablo Cano (clave). Fundación Juan March. 09-05-2009. 12h. <https://bit.ly/3a9wmCD> [consulta 26-09-2018].

¹⁰⁹⁴ Programa de mano. Smillka Isakovic (piano). Fundación Juan March. 10-05-1982. 12h. <https://bit.ly/3t6EyML> [consulta 17-04-2020].

Gómez¹⁰⁹⁵, Clive Unger-Hamilton¹⁰⁹⁶, Juan Manuel Estévez¹⁰⁹⁷ y María Lluïsa Cortada i Nogueró¹⁰⁹⁸. En cuanto a *Dartington Hall* –una institución en la que Puyana estuvo al menos en los años 1967, 1968 y 1969¹⁰⁹⁹– se tiene constancia que Trevor Pinnock (s.f.)¹¹⁰⁰ fue uno de sus alumnos.

A través de las entrevistas realizadas a algunos de sus discípulos se deja entrever cómo fue el proceso de enseñanza-aprendizaje con el artista. Es muy factible pensar, puesto que Puyana veneraba a Landowska, que tomase como modelo el mismo procedimiento que desarrolló con él, descrito en el libro de Denise Restout¹¹⁰¹ y abordado en el primer capítulo (Véase el apartado 1.1.1.), aunque lo adaptase y aportase su propia visión. Entre los numerosos borradores del legado, se ha localizado un texto en el que el clavecinista describe los principios básicos que retuvo de la instrucción de su maestra, los cuales se sustentaban en «el amor por el ritmo, una cierta manera de atacar, la claridad del fraseo, la búsqueda de la belleza sonora sobre cada nota o acorde»¹¹⁰². Dichos fundamentos, se verán reflejados también en su magisterio.

En relación con la dinámica de la clase, Luisa Morales establece una diferenciación entre las lecciones grupales recibidas en los *Cursos Manuel de Falla y Música en Compostela*, frente a las clases individuales que tuvo en París. Mientras que en los dos primeros organismos cada alumno llevaba su propio repertorio y también trabajaban otras obras de los siglos XVI-XVIII y XX de distintas escuelas propuestas por la organización, las lecciones que transmitía en la residencia Parísina tenían una dinámica distinta.

Al inicio de la lección –como anota Morales, Huertas y Fernández Manzano– realizaban individualmente una tabla de ejercicios muy completa que Puyana había aprendido de manos de su maestra polaca. Esta les servía de entrenamiento preliminar para calentar los dedos de las manos. Como anota Fernández Manzano, el músico los enseñaba de manera oral, ya que era la base de su técnica y no quería que se difundiesen porque su mala práctica podría ocasionar lesiones. Estos debían desarrollarse unos diez minutos por la mañana y otros diez por la tarde. Su correcta realización permite tener unos dedos en forma y disciplinados, tener una técnica más precisa y, por lo tanto, tocar con más claridad. (Véase Anexo I: Entrevista N° 3).

¹⁰⁹⁵ [s.a.]. Biografía de Martha Gómez, en *Biblioteca Digital de Bogotá*, [s.f.], <http://bit.ly/3iPdPzx> [consulta 26-09-2018].

¹⁰⁹⁶ UNGER-HAMILTON, C. «Obituary: Rafael Puyana...», p. 47.

¹⁰⁹⁷ Programa de mano. Juan Manuel Estévez (clave). Banco de la República. 12-06-1989. 19h30. <https://bit.ly/2L77iU8> [consulta 17-04-2020].

¹⁰⁹⁸ ESCALAS, Roma. «Maria Lluïsa Cortada i Nogueró (1938-2020)». *Revista Catalana de Musicologia*. XXX (2020), pp. 9-11.

¹⁰⁹⁹ SEARLE, Humphrey. «Albert Hall Promenade Concerts, 1967. Oxus». *The Musical Times*, CVIII, 1494 (1967), p. 695; Para el estreno de *Duo Concertante for guitar and harpsichord* (1968) de Stephen Dodgson; [s.a.]. «Summer School of Music. Dartington Hall. 02-08-1969 al 30-08-1969». *The Musical Times*, CX, 1514 (1969), p. 343.

¹¹⁰⁰ WILSON, Nick. «A Tale of Two Authenticities», *The Art of Re-enchantment: Making Early Music in the Modern Age*. Oxford University Press, 2014, p. 73.

¹¹⁰¹ *Landowska on music*. ..., pp. 362-371.

¹¹⁰² PUYANA, R. «Wanda Landowska...», p. 57.

Se ha de puntualizar, que el intérprete tuvo que adaptar estos ejercicios a sus necesidades, puesto que años atrás había sufrido un percance en una de sus falanges que quedó atrapada con la puerta del coche. Según anota Fernández Manzano, le hicieron un injerto y aunque no le obligó a cambiar aspectos significativos en la técnica, tuvo que hacer una rehabilitación y ejercicios específicos para ese dedo. Asimismo, el discípulo remarca lo importante que era para Puyana el conocimiento de todos los músculos y huesos de las manos, llegando incluso a exigirle su estudio para que fuese consciente de la complejidad que entrañaba¹¹⁰³.

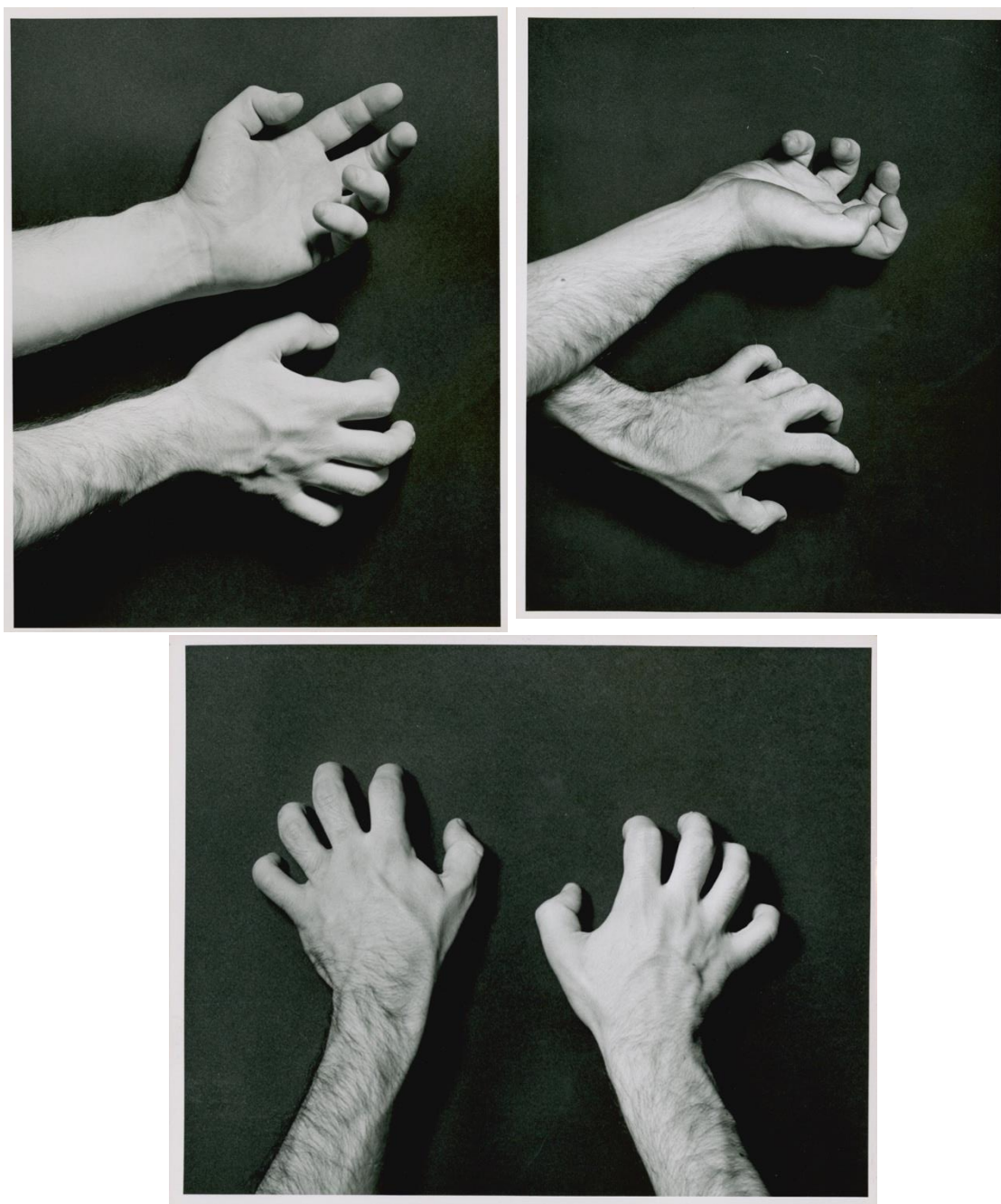


Figura 50. Manos de Rafael Puyana. AMF. Fondo Puyana. Caja s/n IV.

¹¹⁰³ Entrevista realizada por M. Victoria Arjona a Reynaldo Fernández Manzano (Online, 30-01-2021).

Seguidamente, y como menciona Genoveva Gálvez, el músico colombiano trabajaba las obras con el método y técnica –basada sobre todo en la articulación– que le había enseñado la clavecinista polaca. Su objeto principal era afianzar los pasajes rápidos de gran dificultad, por lo que, de forma fragmentada, estudiaba un determinado número de compases preparando, atacando y ondulando cada nota. Fernández Manzano describe esta práctica en la que «el dedo tenía que articular con un movimiento ascendente antes de descender a tocar la tecla, lo tenía que hacer de forma curva, en el centro de la tecla para conseguir una exactitud en la forma de tocar»¹¹⁰⁴. En su biblioteca personal se han localizado varios documentos, con su propia caligrafía y ejemplos gráficos que demuestran cómo debía llevarse a cabo este procedimiento anteriormente descrito:

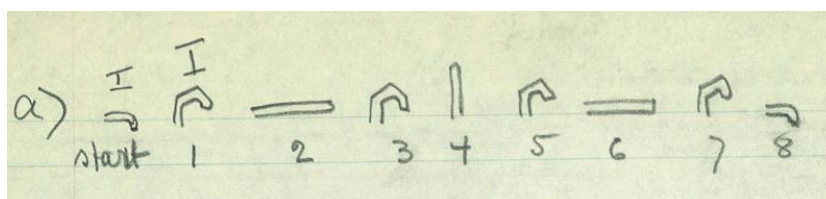


Figura 51. Indicaciones para la articulación de dedos. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Negra Anillas. Reproducida con la amable autorización del AMF.

De forma más explícita, Puyana describe detalladamente en 13 folios¹¹⁰⁵ manuscritos con anotaciones en inglés y francés, una amplia variedad de ejercicios manuales que en ocasiones acompaña de ilustraciones que apoyan la explicación. Su único objetivo era trabajar correctamente la extensión y la técnica de la posición de las manos, la flexibilidad, la fuerza, los estiramientos y la independencia de los dedos, la velocidad, los saltos trabajados con las posibles dificultades encontradas junto a la destreza que hay que tener cuando se interpreta en dos teclados.

Según precisa el clavecinista en este documento, bajo el epígrafe de la posición de la mano, los dedos deben de estar curvados y tener una cierta separación. La caída de cada uno de ellos debe efectuarse al centro de la tecla con mucha precisión. Luego, prosigue con una serie de ejercicios de coordinación, extensión y unas pausas que ayudan a interiorizar esta práctica, recordando siempre que los dedos deben permanecer relajados pero inmóviles en las posiciones que proponía.

Seguidamente, es a partir de la página 5 cuando continúa su explicación, efectuada ahora sobre el clavicémbalo, abarcando los aspectos que comprenden desde la colocación de las manos, la resistencia y la distancia que hay que mantener entre la pulsación y levantamiento de los dedos sobre el teclado, la preparación y el ataque junto a los ejercicios de fuerza y ondulación realizados sobre arpeggios, acordes y escalas:

¹¹⁰⁴ Entrevista realizada por M. Victoria Arjona a Reynaldo Fernández Manzano (Granada, España, 06-05-2015).

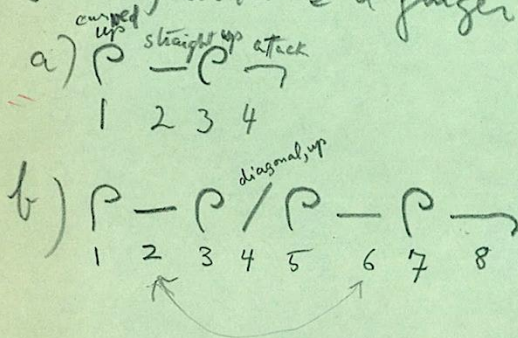
¹¹⁰⁵ PUYANA, Rafael. *Escrito de Rafael Puyana sobre técnica y cómo debe ser trabajada*. [S.l.]: [s.n.], [s.f.], pp. 1-13. AMF. Fondo Puyana Caja N° 21. Sobre Marrón. Exercises de Technique. Reproducida con la amable autorización del AMF.

Exercises on harpsichord

(5)

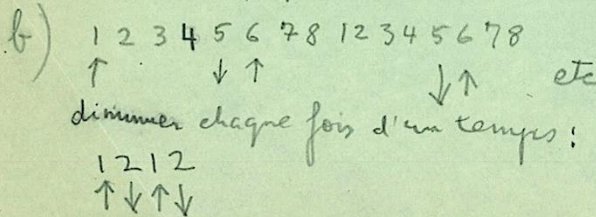
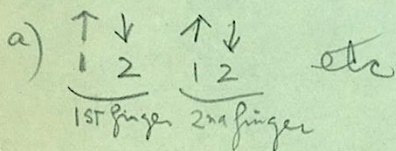
- 1° Hand position
- 2° feel resistance (upper keyboard)
- x 3° Keeping hand position go from upper to lower keyboard and back to feel distance of keyboard feeling resistance, without playing or making a sound

4° Hand position, bring keys down:
starting with 2nd finger



all other fingers
and hand immobile
thumb to the side

5) Preparation - attack :



- 1st : keys down
- 2nd : on top of keys
- 3rd : with open hand
- 4th : both hands together
- 5th : " " syncopation

same way

Very rhythmical, the hand and fingers immobile, the lifting and preparing very concentrated.

I Exercice de Force

(6)

a) ↑↑↑↑ enfocer très fort un doigt
↓ lever très haut les autres

b) 3rd finger as center: attack 3 finger; lift 1 and 2nd
at the same time; attack and lift 4th and 5th fingers
etc. Penil space between 3rd and other fingers raised.

Ondulation

a) toute la main, plusieurs fois ^{de suite} en la même position après attaque

b) chaque doigt separement (laiser tomber profondement)
poid du bras

I mains separées

II " ensemble

III en syncope

Figura 52. Escrito de Rafael Puyana sobre técnica y cómo debe ser trabajada. AMF. Fondo Puyana Caja N° 21. Sobre Marrón. Exercises de Technique.

Con el propósito de ir asimilando paulatinamente cada uno de los elementos presentados, expone una serie de ejercicios que describe y ejemplifica gráficamente en las páginas séptima a la décima. Es en las dos siguientes hojas, cuando el intérprete revela cómo se deben efectuar los acentos sobre las notas a partir de unos ejemplos prácticos mostrados que incluyen varias series rítmica desarrolladas sobre movimientos en paralelo o sentido contrario. Finalmente, en la última página, Puyana hace hincapié en la forma que ha de tener la mano, la distancia y el peso que han de mantener los dedos a la hora de realizar los saltos, las octavas y en aplicar todos los principios descritos anteriormente.

Una vez asimiladas todas las cuestiones técnicas, las cuales también combinaba con los diferentes ejercicios musicales —que integraban la práctica del cambio de notas, la ejecución de trinos y mordentes— hallados en el sobre marrón titulado *Exercises de Technique* de la Caja N° 21, el maestro y el discente comenzaban a trabajar las obras

conjuntamente. El testimonio de Morales anota que el maestro solía escoger el primer movimiento de la *Partita para clave No. 3* de J. S. Bach como el punto de partida. Tras poner la pieza en su contexto, la entregaba a sus discípulos con la digitación y todo tipo de detalle¹¹⁰⁶. Además, a esta aportación Huertas añade lo estricto que era el maestro para que se hiciese de la manera que especificaba y no se modificase «ni un dedo», ya que consideraba que esa era la única manera de poder alcanzar la perfección y conseguir los requisitos del mundo musical europeo¹¹⁰⁷.

Para Puyana era muy importante –como argumenta Luisa Morales– interiorizar la obra y la técnica antes de tocarla, un estudio que el músico realizaba minuciosamente con el propósito de obtener mayor seguridad a la hora de interpretar¹¹⁰⁸. Por su parte, Fernández Manzano menciona que su estudio partía de la transcripción de la pieza, pues era una forma de analizarla. Después indicaba la digitación –en relación con el fraseo y la melodía–, las acentuaciones y los adornos, incluso el bajo cifrado. Nada se dejaba al azar. El objetivo principal era lograr una precisión en la articulación de las notas y una claridad en el discurso musical. Fernández Manzano considera que ese concepto que tenía de tocar –de perfección, virtuosismo, exactitud, etc– provenía de la herencia del virtuosismo del siglo XIX que a su vez había heredado Landowska y se lo había transmitido a Puyana¹¹⁰⁹. Con sacrificio, dedicación, disciplina y tesón logró tener una gran destreza y habilidad clavecinística de la que sentía un gran orgullo.

Solo cuando la técnica estaba afianzada en un fragmento, lo iba encadenando sucesivamente hasta formar secciones más extensas y completar la obra. Ese mecanismo, como Gálvez recuerda que continuamente le demandaba el intérprete, fue el mismo que explicó y requirió con la misma exigencia a su alumnado a la hora de preparar una pieza. Una vez solventadas estas cuestiones de articulación y fraseo, se aplicaban los parámetros musicales de dinámica y expresión¹¹¹⁰.

Este procedimiento de aprendizaje que Puyana seguía para estudiar y ejecutar una pieza musical, como él mismo explicó en la entrevista que concedió a *Diario de Granada* en 1983, era un proceso de trabajo muy constante, de reflexión y prolongado en el tiempo con el que se podía llegar a alcanzar la solidez necesaria en la interpretación. Este principio ya se evidenció en el periodo formativo de Puyana con Landowska (Véase el apartado 1.1.1.), constatando así que el intérprete asimiló las bases y recomendaciones musicales que su maestra le proporcionó transmitiéndolas años más tarde a sus discípulos¹¹¹¹.

Fernández Manzano también explica que entre las recomendaciones que le proporcionó el artista, le decía que no sólo bastaba con estudiar y practicar, sino

¹¹⁰⁶ Entrevista realizada por M. Victoria Arjona a Luisa Morales (Online, 03-08-2017).

¹¹⁰⁷ Entrevista realizada por M. Victoria Arjona a Álvaro Huertas (Online, 03-08-2017).

¹¹⁰⁸ Entrevista vía Skype realizada por M. Victoria Arjona a Luisa Morales (Melbourne, Australia, 03-08-2017). Entrevista vía Skype realizada por M. Victoria Arjona a Álvaro Huertas (Bogotá, Colombia, 03-08-2017).

¹¹⁰⁹ Entrevista realizada por M. Victoria Arjona a Reynaldo Fernández Manzano (Online, 30-01-2021).

¹¹¹⁰ Entrevista realizada por M. Victoria Arjona a Genoveva Gálvez (Granada, España, 10-10-2016).

¹¹¹¹ VILLEGAS, R. «Rafael Puyana: El clavicémbalo ha reconquistado...», p. 4.

también había que documentarse en las fuentes primarias, oír y transcribir la música, pues era la única manera de analizar e interiorizar las voces de cada pieza¹¹¹².

Tras la obra de Bach anteriormente mencionada y otras partituras de música histórica, los discípulos trabajaban otro tipo de repertorio que incluía una variedad de obras y compositores entre los que se encontraban a los virginalistas ingleses, la música francesa, la italiana, la española y contemporánea:

Las obras que trabajamos abarcaron todos los períodos de la escritura clavecinística desde *los tientos* de Cabezón a *Sonatas* de Scarlatti, *Sonatas* de Soler, *Les Ordres* de Couperin, *Pièces de Rameau*, *Suites*, *Conciertos* y *Tocatas* de Bach, etc. Y como no, llegar a los contemporáneos. Fue ideal preparar con él la genial obra maestra de Falla, el *Concerto para Clave y cinco instrumentos*¹¹¹³.

En cuanto al planteamiento de la sesión, de unas 2 horas de duración aproximadamente, Fernández Manzano, Raskin¹¹¹⁴, Morales y Huertas especifican la lentitud y profundidad con la que preparaban el repertorio. Durante una lección, el alumnado comenzaba ejecutando pequeños compases. Podían pasar horas estudiando un fragmento musical donde trabajaban la producción del sonido, la digitación y la técnica específica para tocar el clave y por supuesto, los aspectos de interpretación. Chenlo describe y califica sus lecciones con el artista como un verdadero placer, en el que desarrollaban un trabajo sin artificios y pleno de convicción, en definitiva, finalizaban haciendo una verdadera «poesía sonora»¹¹¹⁵.

Tras la clase, Puyana dejaba que cada uno/a de forma individual interiorizase lo que habían trabajado. Huertas y Morales reafirman la insistencia del maestro en practicar de forma individual, con paciencia y dedicación todos los elementos que habían trabajado con el objeto de consolidar la obra. Uno de los ejemplos que mejor ilustra todo lo aquí descrito es expresado por Huertas en las siguientes líneas:

Respecto a las lecciones profundas, es decir, uno se podía pasar media hora en un pasaje de un compás solamente, hasta que se pudiera hacer la mezcla de digitación y expresión que él quería enseñar. La educación en el clave era sumamente profunda, no dejaba pasar ningún error. Él paraba al tercer compás porque ya había cometido muchos errores o no lo había hecho como él quería. A veces se salía de casillas, podía ser sumamente agresivo, pero el resultado final era haber entendido a fondo qué era lo que estaba pasando y por qué uno no era capaz de hacer lo que la música pedía.

Desde ese punto de vista, yo creo que no hay una persona que le dedique ese tiempo y esa profundidad a otra [...] Rafael Puyana enseñaba solamente las digitaciones impartidas por él mismo. Las digitaciones eran las estrategias por la cual se iba a dominar una pieza, para poderla tocar sin tener errores y expresar lo profundo de esos sonidos, es decir cuáles sonidos van *legato* uno a otro y cuáles vienen en una articulación diferente, cómo lograr que se oigan todas las voces. Toda la educación estaba basada en un principio de contrapunto. Uno siempre tiene que estar pensando el cómo se siente. Y esa era la

¹¹¹² Entrevista realizada por M. Victoria Arjona a Reynaldo Fernández Manzano (Granada, España, 06-05-2015).

¹¹¹³ Entrevista realizada por M. Victoria Arjona a María Teresa Chenlo (Online, 01-10-2018).

¹¹¹⁴ Entrevista realizada por M. Victoria Arjona a Mario Raskin (Online, 01-10-2018). «Son enseignement était très exhaustive, nous pouvions passer beaucoup de temps sur de détails (doigtés, touché...) rarement lors de chaque cours nous dépassions quelques mesures ou une seule page. Il nous manquait souvent une vue d'ensemble de l'œuvre que nous étions en train de travailler».

¹¹¹⁵ Entrevista realizada por M. Victoria Arjona a María Teresa Chenlo (Online, 01-10-2018).

exigencia. Realmente eso viene desde Landowska. [...] Ahora estudiar clavicémbalo es seguir una serie de patrones de digitación que se adaptan a la música. Con Puyana no existía ningún patrón de nada. Una escala podía ser ejecutada de treinta maneras distintas, dependiendo de lo que quisieras hacer y la expresión. Para él las secuencias estaban ahí, pero no existían. Porque las secuencias pueden expresar en sí mismas cosas distintas. Es decir, cuando tienes que repetir más de tres veces la misma frase musical en una secuencia italiana, tienes que hacerla distinta o sino el que escucha se aburre de escuchar las 3 veces igual. [...] Su método era profundo, draconiano, imposible si uno no tiene la paciencia, uno tira la toalla porque obligaba a que aprendiesen la digitación que él había puesto. [...] Al inicio entregaba fotocopia de la partitura enteramente digitada y con las *nuances* escritas. Teníamos que aprendérsela tal y como estaba escrito. No podías cambiar ningún dedo. Interpretábamos en el mismo instrumento. Nos íbamos turnando. Él se sentaba y mostraba siempre con sus dedos cómo se hacía. No tocaba la música de principio a fin. Simplemente él oía y decía: «en cada pasaje usted tiene que hacer esto, este dedo no toca en el centro de la tecla, en ese usted no puede doblar, ahora relaje esta parte de la mano...» es decir, todas cosas técnicas muy profundas de tensión y relajación y postura de la mano sobre el teclado sin cambiarla. [...] Después de un tiempo como discípulo, mostraba como hacía el proceso de digitación de una obra y la búsqueda de la carga emocional de la pieza, descubriendo poco a poco su verdadera expresión. Nunca tomaba decisiones importantes desde el punto de vista expresivo sino hasta haber agotado totalmente las posibilidades y haber oído muchas veces las diferentes maneras de interpretar la obra¹¹¹⁶.

Respecto a sus instrumentos, sus discípulos Gálvez, Morales, Huertas y Fernández Manzano manifiestan la estupenda e importante colección de claves que el músico colombiano poseía. Entre ellos se encontraba el Pleyel, un clave italiano del siglo XVII, un clave español, el clave de tres teclados construido por H.A.Hass (1740) y la copia del mismo, que era el que más se solía utilizar en las lecciones, el clave Pisaurensis, el pianoforte Broadwood, los clavicordios y otros instrumento originales, entre otros. Sin duda, una importante colección –tanto instrumental como de arte– que por desgracia se encuentra dispersa en distintas instituciones.

Otro de las curiosidades que expresaron los discípulos y personas cercanas al intérprete entrevistadas, es que lo definían como un hombre muy metódico y disciplinado que podía pasar las horas estudiando las obras que posteriormente representaría en los recitales, los registros sonoros o daría a conocer a sus discípulos. De la misma forma, todos coincidieron en el carácter difícil que tenía, lo respetuoso y exigente que era, el cómo tuvieron que adaptar las clases a la disponibilidad horaria del intérprete, las pruebas que les hacía para ver su grado de interés e implicación¹¹¹⁷ y, sobre todo, resaltan su generosidad en cuanto a compartir su escaso tiempo –debido a los numerosos compromisos profesionales que tenía– y su conocimiento sin recibir a cambio ninguna compensación económica.

Como cierre de este epígrafe, es necesario referenciar las similitudes que guarda el procedimiento aquí descrito con la técnica musical que Puyana adquirió de Wanda Landowska, constatando cómo la instrucción recibida durante los años 1951 a 1957-1958 lo transmitió a sus discípulos con ligeras variaciones.

¹¹¹⁶ Entrevista realizada por M. Victoria Arjona a Álvaro Huertas (Online, 03-08-2017).

¹¹¹⁷ Como las clases a las que citó a Fernández Manzano el 01-01-1979 tras las vacaciones de Navidad o a Morales a las 6h, antes de un viaje de avión que él tenía para dar un concierto.

En ambos casos la dinámica de la clase era muy parecida pues se caracterizaba por ser lenta, detallada y se iniciaba con un calentamiento de manos y dedos con el fin de evitar lesiones y prepararlos para ejercitarlos. Posteriormente, los docentes entregaban la partitura digitada, contextualizaban la obra y realizaban una exposición teórico-práctica donde primaba la observación, el análisis, la reflexión y la praxis. Este era un ejercicio que requería un estudio constante por parte del alumnado, donde tenían que seguir las indicaciones y pautas establecidas. Solo así lograrían alcanzar el control sobre la obra, partiendo de una buena técnica basada en la articulación y el fraseo para posteriormente aplicar otros parámetros musicales.

Otra semejanza más se halla en que tanto Landowska como Puyana propusieron un repertorio común que incluía obras para clave del Renacimiento, Barroco y las piezas del siglo XX. El compositor elegido para iniciar sus lecciones en ambos casos era J. S. Bach. Se ha de recordar que el clavecinista colombiano se estrenó con la interpretación de la *Partita No. 2 en Do menor*, mientras que él proponía a sus discípulos la *Partita No. 3 en La menor (B.W.V 827)* del compositor alemán. Por el contrario, la única diferencia contemplada radica en la ejecución instrumental, ya que mientras Puyana las llevó a cabo en el clave Pleyel, su alumnado las ejecutó en el Goble.

Finalmente, el último parecido se localiza en el gozo que ambos artistas sentían por los avances, los logros y los premios adquiridos en las trayectorias musicales de sus discípulos, quienes alcanzaron un gran prestigio y distinción en los escenarios internacionales.

CAPÍTULO V. Aportaciones y proyectos musicales de Rafael Puyana

- Casimir Ducados: Según usted, ¿Cuál es la razón por la cual son escasos los compositores modernos que escriben para clave?
- Rafael Puyana: Eso no es enteramente la verdad, puesto que muchos compositores empezaron a escribir para clave cuando el renacimiento del clave tuvo lugar. Los dos primeros, como usted sabe, fueron Manuel de Falla, aquí mismo en Granada, durante un recital que dio Wanda Landowska. La partitura que él tenía escrita para piano en su obra «El retablo de Maese Pedro». Hay también una obra de Ligeti que, por mi parte, encontré admirable. De modo que el interés para el clave está muy lejos de disminuir. [...] ¹¹¹⁸.

A principios de los años 20 del siglo pasado, músicos como Manuel de Falla con el *Retablo de Maese Pedro* (1923) y el *Concerto para clave y Cinco instrumentos* (1926) y Francis Poulenc con el *Concert Champêtre* (1929), dedicaron a Wanda Landowska las mencionadas obras para clavicémbalo como reconocimiento a su incansable labor de restituir este instrumento y su repertorio en las salas de concierto. Estas creaciones musicales sirvieron como un precedente para incentivar a otros compositores a continuar esta labor, aumentando y prolongando así su permanencia ¹¹¹⁹.

5.1. Incrementando el repertorio de clave

Rafael Puyana, una vez más y siguiendo los pasos de su maestra polaca, consiguió que seis músicos del siglo XX escribiesen siete obras para teclado. Su único objetivo fue prolongar la presencia del clavicémbalo en las salas de concierto. El siguiente capítulo pretende dar a conocer quiénes fueron los compositores y las piezas que dedicaron al clavecinista colombiano, abordando asimismo todos los aspectos referentes a su creación, el análisis musical de las partituras que se han localizado hasta el momento, la fecha y lugar del estreno, el instrumento empleado en la interpretación y las críticas recibidas junto a la inclusión de estas obras en los recitales y las grabaciones discográficas. El pilar fundamental que vertebrará todo este trabajo se sustenta en las fuentes documentales encontradas en su fondo personal, las cuales constituyen una herramienta de primera mano que desvelarán numerosos datos hasta ahora inéditos.

En la carta que el propio intérprete le envió a Basil Douglas el 10 de octubre de 1988, reportaba el especial interés que este asunto despertaba al mismo tiempo que se enorgullecía en mencionar la gran aportación que había realizado al mundo del clave, contribuyendo al aumento del repertorio escrito para este instrumento. Sin duda esto no

¹¹¹⁸ DUCADOS, C. «Rafael Puyana: Elegí el clave porque...», p. 4.

¹¹¹⁹ ELSTE, M. *Modern Harpsichord Music. A discography...*, pp. 247-253, 262-263, 267-268, 273-292, 315-318; BEDFORD, Frances; y CONANT, Robert. *Twentieth-century harpsichord music: a classified catalog*. Joseph Boonin (ed.), Hackensack (N. J), Hackensack, N. J., J. Boonin, cop. 1974; BOND, Ann. *A guide to the harpsichord*. Portland, Or., Amadeus press, cop. 1997, pp. 245-246.

hubiese sido posible sin los compositores y las obras de Julián Orbón (1925-1991) con las *Tres Cantigas del Rey* (1960) y *la Partita I* (1963), Robert Evett (1922-1975) con *Harpsichord Concerto* (ca. 1961), Federico Mompou (1893-1987) con *Canción y Danza N° 11 for piano* (1961), Stephen Dodgson (1924-2013) con *Duo Concertante for guitar and harpsichord* (1968), Alain Louvier (1945) con *Études pour Agressseurs* (1972) y Xavier Montsalvatge (1912-2012) con el *Concerto del Albayzín* (1978), quienes decidieron homenajear al clavecinista con las citadas obras musicales por su labor interpretativa y anhelo por la reconstrucción de un repertorio actual de clavicémbalo. En la citada carta, Puyana destaca el lugar y fecha del estreno de cada pieza. Tan sólo se ha de subrayar que el clavecinista escribió erróneamente el año del debut de la obra de Mompou, que fue en 1961 y no un año después como estaba anotado¹¹²⁰.

En programas de mano y documentos de prensa se menciona que John McCabe también hizo otra obra para él¹¹²¹. Aunque más que pertenecer a una pieza dedicada, *Metamorphosen for harpsichord and Orchestra* (1968), comisionada por la *Royal Liverpool Philharmonic Society*, fue una propuesta de estreno que le hicieron al músico colombiano y que, por razones que se desconocen, el artista no llegó a realizar¹¹²².

5.1.1. Robert Evett (1922-1975) *Harpsichord Concerto* (1961)

El compositor estadounidense Robert Evett compuso y dedicó a Rafael Puyana *Harpsichord Concerto*, una obra escrita para clave, trompeta, percusión, celesta y cuerdas. Hasta el momento se ignoran los motivos que le llevaron a hacerlo, puesto que no se ha localizado información al respecto en la biblioteca personal del músico. No obstante, se han hallado cuatro documentos relacionados con la interpretación de esta pieza.

El primero es el programa del estreno datado el 25 de abril de 1961 en el *Cramton Auditorium* de la Universidad de Howard (Washington, EE. UU). Este recital donde se incluía la mencionada obra de Evett¹¹²³ en la que participaba Puyana como solista y contó con la dirección orquestal de Aaron Copland y Guillermo Espinosa, se desarrolló en el marco del *II Festival Interamericano*. El evento estuvo organizado en

¹¹²⁰ Carta. Rafael Puyana a Basil Douglas. París-[S.l.]. 10-10-1988. Carta manuscrita fotocopiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Marrón.

¹¹²¹ Programa de mano. Eric Franceries (guitarra), Rafael Puyana (clave). Ensemble Orchestral de Normandie. Jean-Pierre Berlingen (director). 20° Festival d'art sacré de la Ville de Paris. Eglise Saint-Séverin (París). 18-12-1997. 20h30. AMF. FE 1997-055. Nota: Incluye una invitación para el concierto del 15-12-1997. Del Padre Soler. Celebrado en el Musée Jacquemart André. SANMIGUEL ARANGO, E. «Rafael Puyana. Profeta...», <https://bit.ly/3qHAn83> [consulta 11-10-2019].

¹¹²² ODAM, George. *Landscapes of the Mind: The Music of John McCabe*. [S.l.], Aldershot, Ashgate, 2007, p. 58. «Rafael Puyana was the intended soloist for the first performance of *Metamorphosen for Harpsichord and Orchestra* (1968), but he was unable to fulfil the engagement, so in his one major appearance as harpsichord soloist, John McCabe deputised». Véase también LAMER, Gerald. «John McCabe's *Metamorphoses*» en *The Guardian*, 21-02-1972, p. 8.

¹¹²³ Programa de mano. The Festival Chamber orchestra. Aaron Copland and Guillermo Espinosa (director), Solista: Rafael Puyana (clave). II Inter-American Music Festival. Washington, D. C. 25-04-1961. 20h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127.

colaboración con el Instituto de Artes Contemporánea. El programa bipartito lo conformaban el *Prelude and Toccata for string quartet and string orchestra* de José María Castro (1892-1964), *Nonet for solo strings* de Aaron Copland (1900-1990) en la primera parte y la *Partita for strings* de Enrique Solares (1910-1995) y *Harpsichord Concerto* de Robert Evett (1922-1975) en la segunda. Según indica el propio documento, las piezas de Castro y Solares eran la primera vez que se interpretaban en el país, mientras que las de Copland e Evett constituían dos estrenos mundiales. Entre los recortes de prensa que el intérprete colombiano recopiló y custodió en su legado¹¹²⁴, se reúnen los calificativos que obtuvo esta obra que, según Paul Hume, fue la más imponente que se incluyó en ese certamen¹¹²⁵.

El segundo documento corresponde al programa de mano de la primera interpretación de esta obra en el *Town Hall* de Nueva York (EE. UU)¹¹²⁶. Un recital dedicado al clave, celebrado el 3 de febrero de 1962 dentro del *IV Festival Anual de Música*, que contó con la participación de Puyana como solista bajo la batuta de Eric Simon. Fue este último quien dirigió, en la sección inicial, los *Concertos* de Falla y de Evett antes de dejar al músico colombiano en solitario ejecutando varias danzas del siglo XVII tras el descanso. La crítica encontrada en el *New York Times*, redactada por Ross Parmenter, hace más hincapié en cómo el clavecinista realizó su interpretación en solitario –resaltando los «cambios de registros» y la «firmeza rítmica»– que en cómo se desarrolló en su conjunto. De este aspecto, el crítico únicamente destacó la función que desempeñaron algunos instrumentos –como la trompeta y la celesta– y cómo se percibió el resultado sonoro¹¹²⁷.

El tercer documento integra varias críticas del *New York Times* correspondientes a la interpretación de la misma pieza el 15 de febrero de 1962 en el *Town Hall* de Nueva York a manos del músico colombiano¹¹²⁸, aunque hasta el momento se desconocen más datos sobre el evento.

El cuarto y último documento, hace referencia al programa que se llevó a cabo el 28 de octubre de 1963 en el *Festival Interamericano de Washington*, donde el clavecinista ejecutó de nuevo esta obra junto a una orquesta bajo la dirección de

¹¹²⁴ LOWENS, Irving. «National to Feature Evett Symphony» en *The Evening Star*, Washington D.C. , 24-02-1963. D-12; HUME, Paul. «Evett's First is played by Mitchell» en *The Washington Post*, 27-02-1963, B-10; LOWENS, Irving. «Symphony by Evett Designed for Pleasure» en *The Evening Star*, Washington D. C. , 27-02-1963. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 26 R. 111 (2).

¹¹²⁵ HUME, Paul. «National Symphony to Present Evett's New York» en *The Washington Post*, 21-02-1963, C. 21. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 26 R. 111 (2).

¹¹²⁶ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Hunter College Playhouse (Nueva York). 14-10-1970. 20h40. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.

¹¹²⁷ PARMENTER, Ross. «Music for harpsichord Opens 4th Annual Town Hall Festival» en *The New York Times*, 04-02-1962, p. 30.

¹¹²⁸ [s.a.]. «Music Notes. Rafael Puyana, harpsichordist, 15-02-1962. Town Hall, 8:30» en *The New York Times*, 15-02-1962, p. 26; [s.a.]. «Thursday. Rafael Puyana harpsichordist, Town Hall, 8. 30 p. m. Town Hall Festival of Music» en *The New York Times*, 28-01-1962, pp. 90, 118-119.

Guillermo Espinosa¹¹²⁹. Al igual que el documento anterior, tampoco se ha encontrado más información.

Pese a que la *Library of Congress* de Washington D. C. posee una colección con documentación del compositor¹¹³⁰, no se ha localizado ninguna referencia de esta pieza. En cambio, se ha hallado la grabación sonora en la *Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz, Bibliothek* de Berlín (Alemania)¹¹³¹ y la partitura – editada por la editorial *Peters* en 1961 y reeditada en 2001– está disponible en varias bibliotecas internacionales¹¹³².

La situación actual del COVID-19 ha dificultado su adquisición. No obstante, se pueden mencionar algunas de las características más relevantes de la misma a partir de algunas fuentes localizadas. John R. White menciona que tiene una estructura sencilla formada por dos movimientos que integran a su vez varias subsecciones: I Mov: *Andante*, el *Allegro alla breve* y *Andante*. II Mov: Tema con variaciones.

Cabe destacar los arabescos del clave solista, los cuales suavizan los enlaces entre el *Andante* y el *Allegro alla breve* del primer movimiento. Por el contrario, el segundo movimiento es un conjunto de variaciones que paulatinamente se va acelerando sobre un tema que nunca llega a concluir. Esta sección finaliza como el movimiento anterior.

Por su parte, White también enfatiza la instrumentación empleada por Evett en esta pieza, donde los timbales constituyen una base rítmica y la celesta sostiene al clave en algunas secciones. Por último, destaca la dificultad que intrincan determinados pasajes clavecinísticos y la lectura de la obra en su conjunto. Sin embargo, menciona que es muy atractiva para ser interpretada por jóvenes artistas¹¹³³.

Aunque esta pieza no se encuentre en la biblioteca personal de Puyana, sí se han localizado otras piezas del compositor, como la edición facsímil de la *Sonata para chelo y clave* de Robert Evett, la cual integra la reproducción manuscrita de la *particella* del violonchelo¹¹³⁴ y la de clave¹¹³⁵.

¹¹²⁹ Programa de mano. Orchestra, Guillermo Espinosa (director), Solista: Rafael Puyana (clave). Festival Interamericano de Washington. 28-10-1963. s.h., <https://bit.ly/3ml03WM> [consulta 09-10-2018].

¹¹³⁰ Véase la [s.a.] Colección de Robert Evett (1942-2001) en *Library of Congress*, Washington D.C. 2020, <https://bit.ly/38YeICl> [20-01-2021].

¹¹³¹ *Concerto for harpsichord* [Grabación sonora] / Robert Evett (1922-1975). RAFAEL PUYANA, clavecin. *Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz, Bibliothek*. Berlín, Alemania: [s.n.], [1961]. Sig.: CD 2001/358.

¹¹³² EVETT, Robert. *Concerto for harpsichord* [partitura]. ML96, E85 N° 2 [1961?]; EVETT, Robert. *Concerto for harpsichord* [partitura]. New York, C. F. Peters Corporation, C. 1961. Véase <https://bit.ly/3iv5II5> [consulta 20-01-2021]. EVETT, Robert. *Harpsichord Concerto* [partitura]. Peters Edition, 2001, <https://bit.ly/2LPcmwU> [consulta 07-11-2017].

¹¹³³ WHITE, John R. «Robert Evett Concerto for harpsichord, with trumpet, percussion, strings». *Notes*, 22 (1), pp. 821-822, <https://bit.ly/3qAzBDe> [consulta 20-01-2020].

¹¹³⁴ EVETT, Robert. *Sonata for cello and harpsichord. Particella de cello* [partitura]. New York, American Composers Alliance, [1955]. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 26-104.

¹¹³⁵ EVETT, Robert. *Particella de clave de la Sonata anterior* [partitura]. [S.l.]: [s.n.], [1955]. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 26-105.

5.1.2. Julián Orbón (1925-1991): *Tres Cantigas del Rey* (1960) y *Partita I* (1963).

En la correspondencia entre Julián Orbón y Rafael Puyana, localizada en el fondo del clavecinista, se han registrado un total de diez cartas del compositor cubano. A través de las mismas, se puede destacar la profunda amistad y admiración que este compositor sentía por el intérprete colombiano, la situación personal y profesional en la que se encontraba el compositor y su familia, junto a las gestiones necesarias para la corrección, estreno y grabación de *Las Tres Cantigas del Rey*.

Esta amistad tuvo su origen en 1960 en Nueva York, cuando Julián Orbón, [Avilés (Asturias) 07-VIII-1925; Miami (Estados Unidos), 21-05-1991] compositor cubano y español de nacimiento¹¹³⁶, llega a la ciudad neoyorquina como un músico hispanoamericano consagrado por los diversos reconocimientos musicales recibidos por sus composiciones –puesto que le concedieron dos Becas Guggenheim en 1958 y 1959 respectivamente–¹¹³⁷ y varios premios otorgados. La ciudad le permitió a Orbón el contacto con otros músicos y artistas con los que entabló relación, entre ellos se encontraban el guitarrista Andrés Segovia¹¹³⁸ y el clavecinista Rafael Puyana, que estaban realizando sus giras de conciertos en América¹¹³⁹.

El epistolario entre el clavecinista colombiano y Orbón, deja ver la gran amistad que ambos músicos mantenían por sus continuas visitas y almuerzos¹¹⁴⁰ o los proyectos profesionales donde el intérprete colombiano intentó involucrar al compositor cubano para dar a conocer su creación y, sobre todo, servir de gran ayuda para mitigar parte de la crisis económica que este estaba atravesando¹¹⁴¹. Como muestra de agradecimiento, Orbón decidió dedicar a Rafael Puyana dos obras de su producción musical. La primera pieza, fue fruto del encargo propuesto por el *Festival de Compostela* en 1960, donde compuso las *Tres Cantigas del Rey*¹¹⁴², una obra escrita por y para él, como mencionó el

¹¹³⁶ GARCÍA AVELLO, Ramón. «Orbón de Soto, Julián». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Casares (ed.), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2001, vol. 8, p. 129.

¹¹³⁷ ESTRADA, Julio. *En la esencia de los estilos*. Madrid, Editorial Colibrí, 1999, p. 13.

¹¹³⁸ GARCÍA AVELLO, R. «Orbón de Soto, Julián...», pp. 129-130. Este tipo de becas promueven y apoyan económicamente, durante un año, las distintas iniciativas artísticas para que los beneficiarios se dediquen de manera exclusiva al proyecto que han presentado.

¹¹³⁹ Según informa Alberto López en *Andrés Segovia: vida y obra*; Andrés Segovia estuvo realizando su gira de conciertos entre América y Europa en la temporada de 1960. Según se ha podido constatar en los programas de conciertos ofrecidos en ese mismo año, Rafael Puyana también los ofreció en ambos continentes.

¹¹⁴⁰ Carta. Julián Orbón a Rafael Puyana. México-[S.l.]. 19-01-1961. Carta original manuscrita. AMF Fondo Puyana. Caja N° 26. R. 111. «Hay momentos que tenemos Tangui y yo una terrible nostalgia de nuestros días en 7 East 94st. de tus visitas constantes, que tanto bien me hacían para el trabajo, de nuestros almuerzos; Tangui me dice que recuerda con melancolía hasta tus cigarrillos Winstons».

¹¹⁴¹ Carta. Julián Orbón a Rafael Puyana. México-[S.l.]. 05-04-1962. Carta original manuscrita. AMF Fondo Puyana. Caja N° 26. R. 111. En ella se refleja el interés por involucrar a Puyana en la interpretación de un concierto para clavecín y un cuarteto que Espinosa le encarga para el Festival de Washington.

¹¹⁴² MATA, Eduardo. «Himno al Canto del Gallo. Tres Cantigas del Rey: Julián Orbon». *Pauta*, 21 (1987), p. 36.

propio compositor en una de las cartas: «Me alegra enormemente que te sigan gustando las Cantigas; fueron escritas por y para ti, a ti te las debo»¹¹⁴³. La segunda, titulada *Partita N°1*, fue compuesta tres años más tarde a instancias del propio clavecinista¹¹⁴⁴.



Figura 53. Rafael Puyana y Julián Orbón. Galería Fotográfica <https://bit.ly/35Z2Kqa> [consulta 02-03-2016].

Su estancia en la ciudad «que nunca duerme» fue momentánea. A su regreso a Cuba en 1960, Julián Orbón –que en un principio había sido partidario de la Revolución Cubana (1959) y defensor de este movimiento– cambió sus afinidades y mostró su desacuerdo con la política marxista leninista del régimen de Fidel Castro. Este hecho propició el exilio del compositor y de toda su familia, puesto que su nombre fue proscrito y sus academias clausuradas¹¹⁴⁵. Unos momentos que, como él mismo comentó a Rafael Puyana, le hicieron sentirse muy apenado por tener que dejar su patria¹¹⁴⁶.

Por suerte, en ese mismo año, el también compositor Carlos Chávez le ofreció el cargo como profesor auxiliar en la Cátedra de Composición del Conservatorio Nacional de México¹¹⁴⁷ y Orbón, pudo trasladarse a este país¹¹⁴⁸. Allí realizó una experiencia piloto alejada de los métodos institucionalizados concebida para la educación de futuros compositores, tomando como modelo y única base de conocimiento las obras de

¹¹⁴³ Carta. Julián Orbón a Rafael Puyana. La Habana-[S.l.]. 06-08-1960. Carta original manuscrita. AMF Fondo Puyana. Caja N° 26. R. 111.

¹¹⁴⁴ ESTRADA, J. *En la esencia de los estilos...*, p. 3.

¹¹⁴⁵ [s.a.]. Biografía del músico Julián Orbón, en *EcuRed*, [s.f.], <http://bit.ly/3pAp5lO> [consulta 05-03-2016].

¹¹⁴⁶ Carta. Julián Orbón a Rafael Puyana. México-[S.l.]. 19-01-1961. Carta original manuscrita. AMF Fondo Puyana. Caja N° 26. R. 111.

¹¹⁴⁷ [s.a.]. Biografía del músico Carlos Chávez, en [S.l.], [s.f.], <https://bit.ly/2MDiusi> [consulta 21-01-2016]. Véase también Carta. Julián Orbón a Rafael Puyana. México-[S.l.]. 19-01-1961. Carta original manuscrita. AMF Fondo Puyana. Caja N° 26. R. 111.

¹¹⁴⁸ Carta. Julián Orbón a Rafael Puyana. La Habana-[S.l.]. 06-08-1960. Carta original manuscrita. AMF Fondo Puyana. Caja N° 26. R. 111.

Mozart, Beethoven o Brahms¹¹⁴⁹ y profundizando en la manera de componer de cada músico de una forma muy dinámica y activa. Los resultados obtenidos fueron tan buenos que incluso el mismo Chávez quiso publicar este método de enseñanza:

Se trata de un experimento de absoluta novedad en la enseñanza de la creación musical. Se estudia la forma, la armonía y el desarrollo motivico desde el interior; es decir, los alumnos, a los que se supone, desde luego, un conocimiento previo de los trabajos tradicionales de Armonía, Forma, Contrapunto etc, estudian por ejemplo a Beethoven, escribiendo un cuarteto siguiendo rigurosamente un modelo Lee Hoveniam. [...].

No se pueden apartar ni medio compás de la armonía, la forma, y el trabajo motivico de Beethoven. Los resultados son increíbles. Y desde luego, al terminar los muchachos *conocen realmente* la forma de *componer* de Beethoven de una manera que ningún estudio teórico hace posible. Así con Mozart, Bach, la Polifonía el gregoriano, hasta Berg y Webern. Chávez va a publicar esta metodología¹¹⁵⁰.

Sin duda alguna, los alumnos aprendieron y se sintieron satisfechos con la «dimensión artística y humana» que cobraron dichos cursos. De ellos salieron varios discípulos, como Julio Estrada o Eduardo Mata¹¹⁵¹. La idea inicial de «cuatro o cinco meses»¹¹⁵² de duración que tendría este Taller de Composición con Orbón al frente, se fue dilatando hasta completar tres cursos académicos, es decir, hasta el año 1963¹¹⁵³.

A pesar de que tenía un buen trabajo, el compositor cubano tenía varios motivos para no sentirse cómodo en México. Por un lado, el sentimiento de soledad por vivir alejado de la familia, y por otro, la falta de disponibilidad de tiempo para dedicarse a su verdadera vocación: la composición¹¹⁵⁴. Todo esto unido a cuestiones económicas¹¹⁵⁵ y que Chávez no estaba muy conforme con los vínculos amistosos que generó con su alumnado, propició tanto en él como en su familia el deseo de marcharse a Nueva York. Traslado que finalmente tuvo lugar en 1963:

Muchas razones hay para que unos decidamos ir a E. U. En primer lugar, espirituales puesto que aquí, a pesar de la enorme belleza del país y la incomparable acogida que recibimos de Chávez, no podemos evitar el sentirnos solos pues todos los amigos e incluso la familia ya está en New York, o irán llegando. En segundo lugar, económicas pues aquí los sueldos de profesionales universitarios, ~~me~~ que es mi categoría oficial, son más bien escasos. Creo que con el nombre que ya voy alcanzando en los medios musicales norteamericanos, no me sería, como te dije antes difícil de obtener una posición sencilla y digna, que es lo único que me interesa, y tiempo para escribir. Me gustaría conocer tu opinión sobre esto¹¹⁵⁶.

¹¹⁴⁹ ESTRADA, Julio. «Tres perspectivas de Julián Orbón». *Pauta*, 21 (1987), pp. 75-76. Véase también DE LA TORRE, Ricardo. «Evocación de Julián Orbón: Entrevista a Julio Estrada». *Pauta*, 33, 2015, p. 51.

¹¹⁵⁰ Carta. Julián Orbón a Rafael Puyana. México-[S.l.]. 03-06-1961. Carta original manuscrita. AMF Fondo Puyana Caja N° 26. R. 111. El texto en cursiva está subrayado en el original.

¹¹⁵¹ DE LA TORRE, R. «Evocación de Julián Orbón...», pp. 51 y 55.

¹¹⁵² Carta. Julián Orbón a Rafael Puyana. La Habana-[S.l.]. 15-09-1960. Carta original manuscrita. AMF Fondo Puyana. Caja N° 26. R. 111.

¹¹⁵³ ESTRADA, J. «Tres perspectivas de Julián Orbón...», p. 14.

¹¹⁵⁴ Carta. Julián Orbón a Rafael Puyana. México-[S.l.]. 05-04-1962. Carta original manuscrita. AMF Fondo Puyana. Caja N° 26. R. 111.

¹¹⁵⁵ DE LA TORRE, R. «Evocación de Julián Orbón...», p. 54. Las clases le ocupaban demasiado tiempo y apenas le quedaba tiempo para componer, que era su principal fuente de ingresos. Es por ello que pudo sobrevivir a su ida a Nueva York gracias a la Beca Guggenheim y los encargos esporádicos que le hacían.

¹¹⁵⁶ Carta. Julián Orbón a Rafael Puyana. México-[S.l.]. 03-06-1961. Carta original manuscrita. AMF Fondo Puyana Caja N° 26. R. 111.

Allí compartió edificio con su amigo Puyana y Andrés Segovia y, además, recibió el apoyo de Francisco García Lorca –hermano del poeta granadino Federico García Lorca– quien ocupaba una cátedra universitaria que Orbón frecuentaba para exponer sus ideas¹¹⁵⁷.

Durante este período, Julián Orbón se dedicó a revisar sus obras, componer e impartir clases en la Universidad y conferencias¹¹⁵⁸. Por ello, y en consonancia con lo que expone su discípulo Julio Estrada, el maestro cubano nunca «llegó a tener un puesto permanente» no solo por el estilo «íntimo» y «abierto al diálogo» que distaba de las lecciones formales dentro de la cátedra, sino también porque su verdadera vocación estaba en escribir música¹¹⁵⁹. Lejos de exponer la trayectoria de este gran compositor –que se puede consultar en el artículo que Gemma Salas publicó en 1998¹¹⁶⁰– interesa retomar el origen y las características musicales más relevantes de las *Tres Cantigas del Rey* (1960), el cual será expuesto en los siguientes epígrafes.

5.1.2.1. Análisis de las *Tres Cantigas del Rey* (1960)

En el fondo personal del clavecinista colombiano, se ha encontrado una partitura completa y varias *particellas* de la percusión, el tambor y los platillos, referenciadas en la siguiente tabla expuesta. El análisis musical se realizará a partir de la última versión –localizada en la signatura C. 26-95– publicada por *Cameo Music*:

Música impresa	Signatura
ORBÓN, Julián. <i>Tres Cantigas del Rey</i> [partitura]. New York, Franco Colombo, cop. 1967.	C. 26-90
ORBÓN, Julián. <i>Tres Cantigas del Rey</i> [partitura]. Hollywood [Cal.], Cameo Music, <i>Reproduction</i> , [s.f.].	C. 26-95
ORBÓN, Julián. <i>Tres Cantigas del Rey</i> [partitura]. Hollywood [Cal.], Cameo Music, <i>Reproduction</i> , [s.f.].	C. 26-96
ORBÓN, Julián. <i>Tres Cantigas del Rey</i> [partitura]. [S.l.]: [s.n.], [s.f.]. Anot. Autógrafas de Rafael Puyana.	C. 26-97
ORBÓN, Julián. <i>Tres Cantigas del Rey</i> [partitura]. [S.l.]: [s.n.], [s.f.]. Fotocopias de una edición impresa	C. 26-98
ORBÓN, Julián. <i>Tres Cantigas del Rey: versión libre de 3 Cantigas de Alfonso X el sabio, Rey de Castilla y León</i> [partitura]. New York, Independent Music Publishers, [1959-1960]	C. 26-99
ORBÓN, Julián. <i>Tres Cantigas del Rey: Percusión</i> [partitura]. [S.l.]: [s.n.], [s.f.]. Anot. Autógrafas de Rafael Puyana.	C. 26-100
ORBÓN, Julián. <i>Tres Cantigas del Rey: Tambor</i> [partitura]. [S.l.]: [s.n.], [s.f.]. Anot. Autógrafa de Rafael Puyana [?].	C. 26-101
ORBÓN, Julián. <i>Tres Cantigas del Rey: Platillos</i> [partitura]. [S.l.]: [s.n.], [s.f.]. Anot. Autógrafa de Rafael Puyana [?].	C. 26-102

Tabla 21. *Particellas de la obra de Julián Orbón en la biblioteca de Rafael Puyana*

¹¹⁵⁷ DE LA TORRE, R. «Evocación de Julián Orbón...», p. 53.

¹¹⁵⁸ GARCÍA AVELLO, R. *Orbón de Soto, Julián...*, p. 130.

¹¹⁵⁹ DE LA TORRE, R. «Evocación de Julián Orbón...», p. 53.

¹¹⁶⁰ Véase SALAS VILLAR, Gemma. «La confluencia de dos culturas en la música de Julián Orbón». *Cuadernos de Música Hispanoamericana*, 1998, vol. 6, pp. 21, 22 y 29.

El enfoque analítico-musical se llevará a cabo siguiendo la tripartición de Jean-Jacques Nattiez en su nivel *poiético* (relativo a los procesos creativos de la obra), neutro (la revisión interna) y estésico (la interpretación y recepción)¹¹⁶¹. El primer y tercer nivel será común para las tres piezas que integran las *Tres Cantigas del Rey*, mientras que el segundo nivel se subdivirá en epígrafes para especificar las características musicales más relevantes que componen cada una.

En el primer estrato, como se ha comentado en líneas anteriores, esta obra fue un encargo del Festival de Compostela¹¹⁶². En este espacio, tenían lugar –y continúan su edición– los cursos universitarios e internacionales *Música en Compostela* que estaban destinados a realzar la música española tanto fuera del ámbito de las salas de conciertos y los conservatorios como a través de los encargos que posteriormente se publicaban en los *Cuadernos de Música en Compostela* y se estrenaban en la *Capilla Real del Hostal de los Reyes Católicos*¹¹⁶³. Aunque no se sabe con certeza cuándo comenzó Orbón a escribir la obra, gracias a la correspondencia conservada, se estima el período en el que trabajó en ella. Posiblemente fue durante su primera estancia en Nueva York y la retomó posteriormente a su llegada a Cuba en 1960¹¹⁶⁴.

Se debe tener en cuenta la afinidad que Orbón sentía por Manuel de Falla –como él mismo describió en su libro *En la esencia de los estilos y otros ensayos*– quien ejerció como maestro espiritual y referente musical en toda su producción musical, aunque de forma particular en esta obra por el uso de tres Cantigas de Alfonso X «El Sabio» –*Creer debemos que todo pecado* (Nº 65), *A Virgen en que e toda santidade* (Nº 134) y *Resurgir podeet fazel os seus Vivel* (Nº 133)¹¹⁶⁵– que le sirvieron como fuentes musicales del pasado español y testimonio del canto popular hispánico que inserta directamente la voz del pueblo¹¹⁶⁶.

A lo largo de la historia muchos han sido los compositores que han utilizado dichas melodías para hacer sus composiciones. Según expone Elena Torres Clemente en el libro que publicó en 2002, *Manuel de Falla y Las Cantigas de Santa María*, la musicóloga evidencia cómo esta práctica fue iniciada por Pedrell en su *Cancionero musical popular español* y continuada por Manuel de Falla que, como buen alumno, lo tuvo muy presente a lo largo de su vida y obra musical en composiciones como «*Misterio de los Reyes Magos, El gran teatro del mundo, La vuelta de Egipto*, así como en sendos fragmentos de *El retablo de Maese Pedro* y de *Atlántida*». Del mismo modo, esta práctica fue seguida por otros músicos entre los se encuentran Martínez Palacios,

¹¹⁶¹ NATTIEZ, J. J. *Music and Discourse. Towards Semiology of Music...*

¹¹⁶² ESTRADA, J. *En la esencia de los estilos...*, p. 13.

¹¹⁶³ Música en Compostela, en *Música en Compostela*, [s.f.], <http://bit.ly/3otfXOY> [consulta 02-03-2016].

¹¹⁶⁴ Carta. Julián Orbón a Rafael Puyana. La Habana-[S.l.]. 06-08-1960. Carta original manuscrita. AMF Fondo Puyana. Caja Nº 26. R. 111.

¹¹⁶⁵ ORBÓN, J. *En la esencia de los estilos y otros ensayos...*, pp. 12, 18, 51-65.

¹¹⁶⁶ ANGLÉS, Higinio. *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*. Diputación Provincial de Barcelona, Biblioteca Central, 1943, p. 391.

Enrique Villalba Muñoz, Alberto Almandoz, Benito García de la Parra, Valentín Ruiz Aznar y Jesús Guridi¹¹⁶⁷.

Julián Orbón manifiesta que se inició en este estudio de las Cantigas a partir de 1946 tras separarse del Grupo de Renovación Musical que creó junto con algunos alumnos de José Ardévol (1911-1981). A diferencia de Falla, que utilizó estas melodías como aplicación de los ideales nacionalistas en reivindicación de la tradición propia, el compositor cubano las empleó como elemento particular de la cultura gallega partiendo de la transcripción realizada por Higinio Anglés, la cual le sirvió para emplear la melodía de forma libre y armonizarla posteriormente. Al igual que el músico gaditano, Orbón usó el *mini-ensemble* con el fin de «sugerir ciertas sonoridades primitivas características de la música medieval de la Península Ibérica»¹¹⁶⁸.

Esta obra de género vocal con acompañamiento instrumental fue compuesta para cuarteto de cuerda, clave y soprano (en las cantigas N° 65 y N° 134), añadiendo a este pequeño grupo de cámara la percusión para la tercera cantiga (N° 133). Como se puede comprobar en la partitura y se detallará a continuación, Orbón se ocupó de integrar los elementos musicales que vinculasen la música con la ciudad e institución para la que fueron encomendadas. Por ello, el compositor no eligió aleatoriamente la melodía a utilizar, sino que bebió de las melodías modales de las tres Cantigas de Alfonso X anteriormente referenciadas, escritas en idioma galaico-portugués y de temática religiosa, ya que son composiciones dedicadas a la Virgen María¹¹⁶⁹. El resultado musical es logrado a partir del clave como instrumento atemporal, de las cuartas y quintas paralelas o de la modalidad, que recuerda más a la concepción antigua de la modalidad gregoriana que a la que hoy día se tiene. En definitiva, una suma de elementos con los que Julián Orbón pretendió profundizar en «las raíces de la historia para propiciar la vivencia del pasado en el presente»¹¹⁷⁰.

En el segundo estrato se encuentra el análisis musical de la obra del que se comentarán los aspectos más destacados en cuanto a la forma, aspectos rítmico-melódicos, armónicos, textuales, interacción de las voces y el *tempo*, siguiendo la partitura ya citada.

¹¹⁶⁷ TORRES CLEMENTE, Elena. *Manuel de Falla y Las Cantigas de Santa María*. Universidad de Granada, 2002, pp. 22, 35, 36, 126-129, 133, 157.

¹¹⁶⁸ *Ibid.*, pp. 93, 143.

¹¹⁶⁹ DE LA TORRE, R. «Evocación de Julián Orbón...», pp. 51-65.

¹¹⁷⁰ ORBÓN, J. *En la esencia de los estilos y otros ensayos...*, p. 22. Ambos profundizan en las fuentes musicales del pasado español, compartían una profunda creencia y devoción fervorosa en la religión e hicieron uso de un *mini-ensemble* en algunas composiciones para sugerir una sonoridad primitiva.

Primera cantiga

La primera cantiga presenta una forma ternaria A-A'-A, con una primera sección [cc. 1-21], una segunda variante de la anterior [cc. 22-53] y una tercera que es la reexposición del tema inicial con algunos cambios en el acompañamiento [cc. 54-70]. A su vez, cada una de ellas está divididas en dos subsecciones [cc. 1-12, cc. 13-21; cc. 22-41, cc. 41-53 y cc. 54-67, cc. 68-78]:

Cantiga N° 65																					
Forma	A						A'						A								
Subsecciones	a			a			a'			a'			a			a					
N° Compás	1-2	3-6	7-9	10-12	13-16	17-19	19-21	22-28	28-30	31-37	37-41	41-42	43-47	48-50	51-53	54-57	58-61	62-63	64-67	68-72	73-78
	2	4	4	2	4	5		6	3	5	6	2	5	3	3	4	4	2	4	5	6
Modalidad Melodía	Tritus Auténtico																				
Armonizado	Re dorio																				
Métrica	3/4		c. 9 2/4				c. 18 4/4	c. 23 4/4		c. 40 4/4		c. 50 2/4 c. 51 3/4 c. 53 2/4 c. 54 3/4					c. 60 2/4			c. 69 4/4	c. 71 3/4 c. 74 4/4 c. 71 3/4
Tempo	Mode rato	Allegro Semplice																			
Audición (min:seg)	00:00-00:33						00:34-01:18						01:19-01:59								

Tabla 22. Forma musical de la Cantiga N° 65

Esta pieza tiene una clara continuidad a nivel interno, conseguido a través del solapamiento de frases –un recurso muy utilizado en el Renacimiento que hace que el fraseo no sea tan claro en algunas secciones [clave: c. 8, c. 18]– además de los enlaces instrumentales que encadenan las secciones [cc. 52-54]. Su lógica formal es de variación y contraste por los detalles que a continuación se mencionan.

La primera subsección muestra una pequeña introducción o llamada que realiza el clave, instrumento que además de proporcionar el tono de referencia a la soprano, es el que el compositor quiere destacar tímbricamente. De hecho, se debe tener en cuenta que en esta época el quinteto estaba formado por un grupo de cuerdas y un instrumento de teclado –que generalmente era el piano– pero que Orbón cambia al clave para emular una sonoridad que recuerda a épocas pasadas.

Respecto a la línea melódica, si se compara con el *facsimil* original¹¹⁷¹, se observa que el compositor ha utilizado parte de la melodía repitiendo y variando el material de una forma simétrica. Pese a que esta presenta un claro centro modal de Fa, el acompañamiento instrumental se sitúa en torno a Re, con una oscilación del segundo grado Mi-Mib, que remite hacia la mezcla de los modos dorio y frigio. Asimismo, la oscilación entre los centros Fa y Re recuerda la bifocalidad característica de la música barroca. Tal vez la ambigüedad modal de la cantiga lleve a Orbón a insinuar un Fa que nunca llega a definir. No obstante, también cabe pensar que el compositor empezase la obra en Fa y realizase las otras piezas musicales en Re como enlace. La explicación de por qué utiliza el centro modal de Re no queda clara hasta la tercera cantiga; de tal manera que todo el ciclo tiene una unidad tanto melódica –porque hay motivos que van apareciendo entre ellas– como en el planteamiento del modo desde el inicio al final de la obra.

Toda la sección A forma una unidad melódica que hace el arco: Fa-Do-Sol. La segunda frase lo repite y cambia el final Fa-Do-Fa¹¹⁷², es decir, hace la nota tonal-nota de recitativo y segundo grado, dejando el final abierto en la primera frase y cerrado en el centro tonal en la segunda como se puede comprobar en la figura 54. En cuanto a los elementos rítmico-melódicos de esta primera pieza, están formadas por tres motivos localizados en la primera frase que realiza la soprano en una línea melódica construida generalmente por grados conjuntos y saltos de terceras menores ascendentes y descendentes. Estos están expuestos a lo largo de la pieza con ligeras variaciones en la voz y en el acompañamiento instrumental:

¹¹⁷¹ Facsimil cantiga N° 65, <https://bit.ly/3qKXFK7> [consulta 02-03-2016].

¹¹⁷² En el fragmento musical se ha señalado La, que es la tercera del III grado, aunque la fundamental está en el bajo.

A

a Mot 1 Mot 2 Mot 3

♩ = 92

a' Mot 1 Mot 2

11

Figura 54. Tres Cantigas del Rey de Julián Orbón [cc. 1-19].

La sección A' presenta una variante rítmico-melódica aunque mantiene los mismos centros de atracción, con la diferencia de que las dos Mot 3 son abiertas y finalizan en Sol:

A'

a' Mot 1 Mot 2 Mot 3

30

a' Mot 1 Mot 2 Mot 3

40

Figura 55. Tres Cantigas del Rey de Julián Orbón [cc. 31-51].

En cuanto a los modos rítmicos utilizados, que resaltan por su sencillez, Julián Orbón toma el préstamo del ritmo yámbico puro¹¹⁷³ de la transcripción llevada a cabo por Higinio Anglés¹¹⁷⁴, el cual tiene un carácter danzante. Este lo traslada a la voz de la soprano [cc. 3-4, cc. 7-8, cc. 13-14, cc. 43-44, cc. 54-55, cc. 64-65] y al diálogo de cierre entre el clave y las cuerdas [cc. 76-78]. Cabe destacar también el fragmento del violín I y violonchelo [cc. 25-26] donde incluye el I modo rítmico en superposición con

¹¹⁷³ ANGLÉS, H. *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio...*, p. 266. «N. 65. Ritmo Yámbico Puro. Es de notar cómo el R[estribillo] canta deliciosamente, a pesar de que la melodía de las dos frases musicales sea la misma; únicamente cambia la cadencia “abierta” en la primera, y “cerrada” en la segunda. Es muy curiosa la identidad de cadencias en la frase α y β . El trovador que supo adoptar esta melodía popular para cantar una cantiga, combinando tan bien las frases del R[estribillo] con la melodía de la estrofa, era sin duda un artista consumado en la canción popular. Rimas femeninas dilatadas. Melodía hermosa y de sabor muy popular, como si fuera sacada del folclore popular».

¹¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 380. (breve-longa, breve-longa).

el II [cc. 25-26], siendo yámbico en el violín I y trocaico en el violín II, viola y violonchelo:



Figura 56. Tres Cantigas del Rey de Julián Orbón [cc. 25-26].

En relación del texto, íntimamente relacionado con la línea melódica, progresa por grados conjuntos y predominan los saltos de 3ª menores y mayores, ascendentes y descendentes. El compositor cubano remitió a Puyana una carta donde sólo escribió la primera estrofa¹¹⁷⁵, la cual viene a relatar cómo un excomulgado ganó la absolución gracias a la mediación que realizó la Virgen María ante Dios. A continuación, se expone cada uno de los versos correspondientes a cada una de las frases musicales:

Texto	Traducción ¹¹⁷⁶
- 65 -	- 65 -
A creer devemos que todo pecado Como Santa María fez soltar o óme que anduviera gran tempo escomungado.	A creer devemos que todo pecado Santa María redimió a un hombre que había sido por largo tiempo excomulgado.
A creer debemos que todo pecado Déus pola sa Madr'averá perdoado.	11A Debemos creer que por la intercesión de su 11A madre, Dios puede perdonar todo Pecado.
Porend'un miragre vos direi muy grande Que Santa María fez; ela mande	11B Os diré un milagro que hizo la Virgen, 11B quien me ha permitido relatarlo sin consejo de nadie
Que mostrá-lo póssa per mi e nom ande Demandand' a outre que m'én dé recado.	11B 11A

Tabla 23. Texto de la Cantiga N° 65 A creer debemos que todo pecado

La adecuación del texto a la línea melódica es silábica, excepto en la última palabra de cada frase que es más ornamentada y siempre coincide con la aparición del tercer motivo sobre las palabras «pecado, perdonado, grande, mande, ande y recado».

¹¹⁷⁵ Carta. Julián Orbón a Rafael Puyana. México-[S.l.]. 02-08-s.f. Carta original manuscrita. AMF Fondo Puyana. Caja N° 26. R. 111.

¹¹⁷⁶ Véase Programa de mano. Sylvia Moscovitz (soprano), Olav Roots (director), Luis Biava (violin), Ludwig Matzenauer (violonchelo), Rafael Zambrano (percusión), Cuarteto de cuerdas «Bogotá» y Rafael Puyana (harpsichord). Teatro de Colón. 21-08-1961. 18h45. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 26, R. 111 (3).

Del mismo modo, destaca la línea ascendente que se produce en los términos «miragre y María», los cuales constituyen el clímax de esta pieza.

El musicólogo Higinio Anglés anota que este texto procede de Roma y que está realizado con cuatro frases musicales¹¹⁷⁷. La métrica de sus versos responde a endecasílabos de arte mayor, con rima consonante en los cuatro primeros versos y asonante en los dos últimos. Se podría decir que es una variante de una sexta rima, al tener el esquema AABBBBA.

La melodía que anteriormente se ha comentado con acordes perfectos en estado fundamental y en primera inversión con alguna que otra nota añadida, Orbón la armonizado en Re dorio. La textura general es homofónica, aunque muestra algunas entradas contrapuntísticas en las cuerdas [cc. 22-24]:

The image shows a musical score for four instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Va.), and Violoncello (Vc.). The score is divided into three measures, each with a different time signature: 4/4, 4/4, and 3/4. The key signature is one flat (B-flat). The dynamics are marked 'p' (piano) in each measure. The Violin I part has a melodic line with a slur over the first two measures. The Violin II part has a similar melodic line. The Viola and Violoncello parts provide a harmonic accompaniment with a steady bass line.

Figura 57. Tres Cantigas del Rey de Julián Orbón. [cc. 22-24].

Sobresale también la vinculación entre la voz y el acompañamiento instrumental. Se contempla cómo los diferentes motivos expuestos en la primera frase de la voz, van apareciendo en el acompañamiento instrumental a modo de respuesta del material previamente presentado. El primer violín dobla con frecuencia la melodía vocal [cc. 3-6, cc. 13-16, cc. 31-33, cc. 54-58, cc. 64-67]. El clave siempre mantiene una línea melódica independiente que contrasta con la de la voz y la cuerda, aunque hay veces que esta última lo refuerza [cc. 3-6, cc. 13-16, c. 28, cc. 31-35, cc. 41-47, cc. 56-59 y cc. 64-69]. Sin embargo, en los momentos en que el clave aparece solo en las uniones entre las distintas frases, introduce en la mano derecha el mismo acompañamiento que en la frase anterior había realizado la voz y la cuerda [cc. 10-13].

Esta primera Cantiga, como si de un primer movimiento se tratase, está compuesta sobre un *tempo moderato* –para los dos primeros compases– anunciado al inicio de la pieza, que cambia a *allegro semplice* y se mantiene hasta el final de la cantiga [cc. 3-78]. Está escrita en un compás de 3/4 de carácter muy danzante, donde se

¹¹⁷⁷ ANGLÉS, H. *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio...*, p. 402.

evidencia la alternancia de compás binario y ternario¹¹⁷⁸. Para su ejecución, al igual que el propio compositor menciona en una carta al clavecinista, no se necesita una técnica específica a excepción del cuarteto, que se debe cambiar el uso del arco normal a «punta d'arco» en determinados pasajes¹¹⁷⁹. En esta pieza musical no existen grandes contrastes de dinámicas.

¹¹⁷⁸ Alternancia de compases: de 3/4 -2/4-3/4 [cc. 9-10, cc. 49-51, cc. 52-54, cc. 59-61] y 3/4 -4/4 -3/4 [cc. 18-20, c. 23-24, c. 40-41, c. 69-71, c. 73-75].

¹¹⁷⁹ Carta. Julián Orbón a Rafael Puyana. México-[S.l.]. 06-01-1961. Carta original manuscrita. AMF Fondo Puyana. Caja Nº 26. R. 111. «No sé si en la partitura que le envié a Simon figuran algunas indicaciones, por ejemplo: en la 1ª Cantiga, pag 2- compás 10, las entradas canónicas del cuarteto deben ser a punta d'arco, únicamente las entradas siguiendo luego arco normal. Igualmente, en la pág 7-, compases 7, 8, y 9. Todos los matices deben referirse a un sentido de (P) general; es decir, en el f. más ~~mf~~ bien un m. f. etc. cuidado siempre el balance con el clavecín. En la última Cantiga la percusión siempre ppp y en general una ejecución delicadísima, transparente. Confío en que todo estará bien».

Segunda cantiga

La segunda cantiga, titulada *A Virgen en que e toda santi-dade*, al igual que la anterior muestra algunos solapamientos entre las voces, aunque de forma más clarividente se percibe una forma ternaria ABA' con una sección inicial [cc. 85-95], otra intermedia [cc. 96-103] y una reexposición del tema presentada de forma invertida añadiendo, además, un acorde al final [cc. 104-111]. Cada una de estas secciones están divididas en dos subsecciones [cc. 87-92, cc. 93-95; cc. 96-99, 100-103 y cc. 104-111] como se puede contemplar en la siguiente tabla:

Cantiga Nº 134									
Forma	Introducción	A			B		A'		Introducción
Subsecciones		a	a'	a	b	b'	a	a'	
Nº Compás	85-87	87-90	91-92	93-95	96-99	100-103	104-108	108-111	111
	4+2+3	4	2	3	4	4	5	4	4+2+2
Modalidad Melodía	Tetrardus Auténtico								
Armonizado	Mi eolio				Re eolio		Mi eolio		
Métrica	Libre	c. 87 3/4	c. 88 3/2 c. 90 2/2	c. 93 7/4 c. 95 4/4	c. 97 3/4 c. 98 4/4	c. 100 3/4 c. 101 4/4	c. 104 3/4 c. 105 3/2 c. 107 2/2 c. 108 3/2	c. 109 7/4	Libre
Tempo	<i>Lento molto libero</i>	<i>Allegro deciso</i>	<i>Lento</i>	<i>Più lento e sostenuto</i>	<i>Più mosso</i>		<i>c. 104 Allegro deciso c. 105 Lento</i>	<i>Più lento, sostenuto</i>	<i>Lento, molto libero</i>
Audición (min:seg)	02:07-02:43	02:44-03:48			03:49- 04:25		04:26-05:50		

Tabla 24. Forma musical de la Cantiga Nº 134

En cuanto a la línea melódica, si se compara con el facsímil original¹¹⁸⁰, se puede comprobar cómo Orbón hace un uso más libre de la misma. Está en el modo VII Tetrardus Auténtico, con la nota final Sol y la de recitativo Re. En la sección A, la primera frase gira en torno a los grados III al V (Si-Mi-Re) y la segunda, del III al I (Si-Re-Sol). Tanto en esta cantiga como en la anterior, Orbón lo ha transportado una 3ª menor para que la nota final sea la tercera de la tónica Mi¹¹⁸¹:

Figura 58. Tres Cantigas del Rey de Julián Orbón [cc. 87-95].

En cambio, la sección B hace un movimiento muy parecido, pero cambiando el centro tonal Do, haciendo Mi-Sol-Re, Mi-Sol-Do; es decir, desde el tercer grado (Mi) se sube al quinto (Sol) y en lugar de llegar al primero, hace un reposo en el segundo (Re) dejando la cadencia abierta, para luego volver a repetir la frase y finalizarla con sentido conclusivo en el primer grado (Do):

Figura 59. Tres Cantigas del Rey de Julián Orbón [cc. 96-103].

Respecto a los elementos rítmico-melódicos de esta segunda pieza, están formadas por 4 motivos que se presentan tanto en la voz de la soprano como en el resto

¹¹⁸⁰ Facsímil cantiga Nº 134, <https://bit.ly/3oer2D1> [consulta 02-03-2016].

¹¹⁸¹ La primera pieza terminaba en Fa y él la ha armonizado en Re. Esta segunda la ha acabado en Sol y La ha armonizado en Mi.

de instrumentos. El primero se deja ver en la voz del clave [c. 85] y posteriormente aparece modificado en cuanto al ritmo, ornamentación y altura¹¹⁸² en la misma línea instrumental [c. 85, c. 86, c. 90, cc. 91-93, cc. 97-100, c. 103, cc. 109-111]:



Figura 60. Tres Cantigas del Rey de Julián Orbón [cc. 85].

El segundo se muestra en la voz del violín [cc. 104-105], aunque también se presenta con modificaciones en altura, ritmo y ornamentación en las cuerdas y en el clave [c. 92, cc. 97-98]:

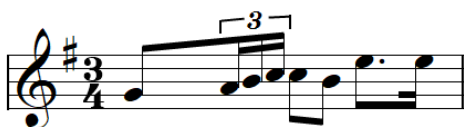


Figura 61. Tres Cantigas del Rey de Julián Orbón [cc. 104].

El tercer motivo se exhibe únicamente en la voz de la soprano y está dividido en dos partes. La primera es invariable en cuanto a la altura y está formado por un intervalo de cuarta justa ascendente (Si-Mi) [cc. 88-89, c. 93, cc. 105-106 y cc. 109-110]. La segunda difiere tanto en la interválica como en la rítmica [cc. 89-91, cc. 93-95, cc. 106-107 y cc. 109-111] como se muestra en la figura 58.

El cuarto motivo emerge nuevamente en la voz del violín [cc. 96-97] y pasa a la voz de la soprano modificando el ritmo de la misma [cc. 97-98, cc. 100-101]. También surge otro motivo derivado que a su vez tiene una parte estable respecto a la altura y uno inestable en cuanto a ritmo y ornamentación se refiere [cc. 98 y 101]:



Figura 62. Tres Cantigas del Rey de Julián Orbón [cc. 96-97].

En base al modo rítmico –de IV, III, I y II combinado con un binario– que establece Higinio Anglés sobre la transcripción de la melodía de esta esta cantiga¹¹⁸³, Julián Orbón no utiliza ninguno de los anteriores de forma definida.

¹¹⁸² De Mi pasa a Re teniendo en cuenta los mismos semitonos.

¹¹⁸³ ANGLÉS, H. *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio...*, p. 288.

En cuanto a la línea melódica se desarrolla por grados conjuntos y predominan los saltos de tercera mayor y menor de forma ascendente y descendente. A diferencia de la pieza anterior, esta presenta un acompañamiento con mayor ornamentación, principalmente por el empleo de trinos, bordaduras, notas de paso que, junto a las mutaciones de ritmo existentes en los motivos, la hacen más rica y variada.

Respecto al texto, únicamente se exponen los versos de la primera estrofa de la Cantiga N° 134, los cuales exponen el poder de la Virgen para curar las enfermedades y devolver la vida. La pieza es silábica excepto en determinadas palabras como «Santidade, María y sapiadade» que tienen unos finales más ornamentados. Éstas vienen a resumir la esencia del fragmento expuesto, es decir, que la Virgen se apiada de sus fieles librándole de las enfermedades y la muerte. Se deben destacar algunas palabras del texto como «A Virgen en», «poder a de», «muy gran gent'as» y «veran» escritas sobre el tercer motivo de ámbito de 4ª justa ascendente producido entre Si-Mi, pero sobre todo sobresalen las palabras «Et daquest'en» y «Miragre» formadas sobre el cuarto motivo –ya explicado– constituyendo el clímax de esta pieza:

Texto ¹¹⁸⁴		Traducción ¹¹⁸⁵
<p>Esta é como Santa Maria guareceu na sa eigreja en París un ome que se tallara a perna por gran door que avia do fogo de San Marçal, e outros muitos que eran con ele.</p>		<p>Santa María curó en su Iglesia en París a un hombre que por los grandes dolores causados por el fuego de San Marcial se había cortado una pierna.</p>
<p>A Virgen en que é toda santidade poder á de toller tod' enfermidade.</p>	<p>11A 11A</p>	<p>La Virgen, en quien reside toda santidad, tiene el poder de curar toda enfermedad.</p>
<p>Et daquest' en París a Virgen Maria miragre fazer quis et fez, uo avia</p>	<p>6b5c 6b5c</p>	<p>Y por esto, en París, la Virgen María quiso hacer un milagro resucitando una vida. Muchas gentes imploraron salud de su piedad.</p>
<p>muy gran gent' assada que sãydade veran demandar das sapiadade.</p>	<p>11A 11A</p>	

Tabla 25. Texto de la Cantiga N° 134 A Virgen en que é toda santidade

Según el estudio realizado por Higinio Anglés, este texto procede de la capital francesa y tiene una forma de *virelai* realizado sobre seis frases musicales. Respecto a la métrica de los versos, son endecasílabos, siendo los dos primeros y dos últimos con rima consonante y los versos intermedios con rima asonante. Estos últimos presentan una diferenciación en cuanto al tema y métrica (6b+5c), cuyo cómputo suman once¹¹⁸⁶.

Orbón armoniza la citada melodía de esta segunda Cantiga N° 134 en Mi eolio en las secciones extremas [cc. 87-95, cc. 104-111] y en Re eolio en la parte central [cc.

¹¹⁸⁴ Carta. Julián Orbón a Rafael Puyana. México-[S.l.]. 02-08-s.f. Carta original manuscrita. AMF Fondo Puyana. Caja N° 26, R. 111.

¹¹⁸⁵ Véase Programa de mano. Sylvia Moscovitz (soprano), Olav Roots (director), Luis Biava (violin), Ludwig Matzenauer (violonchelo), Rafael Zambrano (percusión), Cuarteto de cuerdas «Bogotá» y Rafael Puyana (harpsichord). Teatro de Colón. 21-08-1961. 18h45. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 26, R. 111 (3).

¹¹⁸⁶ ANGLÉS, H. *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio...*, pp. 134 y 406.

96-106], haciendo que el VII grado funcione como segundo centro de atracción. En el modo de Mi, se puede percibir en el acompañamiento instrumental una insistencia constante sobre Do#. Este último se podría justificar por las cláusulas sostenidas¹¹⁸⁷ existentes en la música medieval, donde Orbón hace uso de la cláusula media del modo de Sol (Si-Do#-Re) localizada en el clave en los [cc. 92-93,110].

Figura 63. Tres Cantigas del Rey de Julián Orbón [cc. 92].

Las armonías que Orbón emplea son muy sencillas y continuamente las deja tenidas. Cabe distinguir la sonoridad apoyada por las quintas huecas tenidas realizadas por el clave, donde la tercera la utiliza como ornamento melódico con el objetivo de emular un tiempo pasado [cc. 85-86].

Respecto a la textura se evidencian 3 planos sonoros claramente definidos: la voz, el clave y la cuerda. La relación instrumental es muy estrecha todo el tiempo, al retomar de forma continua el motivo rítmico inicial con diferentes variantes. Si bien en la Cantiga previa había un apoyo melódico de la voz sobre el violín, en esta pieza no se aprecia. En cambio, se observa el respaldo sonoro existente en el propio grupo instrumental de las voces internas del clave [cc. 85-86, cc. 90-92, cc. 97-98, cc. 99-101, cc. 106-109, cc. 111], en el violín II y el cello [cc. 87-92, cc. 93-97, cc. 104-106], entre el clave y la cuerda con frecuentes imitaciones entre ellos [cc. 91-92; cc. 96-98] o en las cuerdas y la soprano [cc. 96-98].

Es sugerente que la obra comience con una introducción del clave sin compás que claramente está en un 4/4. Tal vez este hecho esté ligado a la indicación de *tempo Lento, molto libero* con que Orbón quiere que se produzca la interpretación del clave al inicio y final de la pieza. En el transcurso de la misma, presenta cambios a *Allegretto* [c. 87, 105], *Lento* [c. 88, c. 106 y c. 111], *Più lento e sostenuto* [c. 93, c. 109] y *Più mosso* [c. 96]. Estas alteraciones de *tempo* unidas a la alternancia de compás binario y ternario que ya venía haciendo la Cantiga anterior, incorporando compases de amalgama [c. 93

¹¹⁸⁷ Las cláusulas son cadencias melódicas en las cuales se llega a la nota final acercando dos sonidos y se altera el penúltimo para que haya medio tono.

7/4, c. 107 7/2 y c. 109 7/4], el despliegue de dinámicas –que oscilan desde el *ppp* hasta el *ff* (*ppp*, *pp*, *p*, *sfp*, *mf*, *ff*) apoyándose en reguladores– y el *rubato* usado al final de la primera y en la segunda sección, hacen que la pieza tenga un carácter muy lírico, como si de un *aria* de lamento se tratase.

Tercera cantiga

La tercera y última cantiga, *Resurgir podeet fazel os seus Vivel*, tiene una forma ternaria similar a la primera pieza: A-A'-A [cc. 112-135; cc. 136-154 y cc. 153-170]. En la sección intermedia, en vez de presentar material temático nuevo reelabora el introducido en la exposición:

Cantiga Nº 133														
Forma	Introducción			A			A'			A				
Subsecciones				a	b			a/b		a/b		a	b	
Nº	112-115	116-119	120-122	122-127	128-133	133-135	136-139	139-145	145-147	148-152	153-155	156-161	162-166	167-170
Compás	4	4	3	6	5	3	4	5	3	5	3	6	5	4
Modalidad Melodía	Protus Plagal													
Armonizado	Re eolio													
Métrica	3/4													
Tempo	Vivo													
Audición (min:seg)	06:04-06:13			06-14-06:53			06:54-07:08			07:09-07:25				

Tabla 26. Forma musical de la Cantiga Nº 133

Si se comparara esta pieza con la original¹¹⁸⁸, se puede apreciar cómo Orbón utiliza la melodía de esta Cantiga –en el II modo protus plagal, con la nota final Re y de recitativo Fa– de forma libre haciendo un arco invertido. Es decir, el centro tonal es Re, pero en lugar de hacer un semicírculo ascendente, lo hace descendiendo hasta el cuarto grado (Sol) partiendo del tercero (Fa), para luego volver a subir al primero (Re) en la primera frase. Este tipo de giro melódico es característico de los modos plagales:

¹¹⁸⁸ Facsímil cantiga Nº 133, <https://bit.ly/3iGKyqp> [consulta 02-03-2016].

En el transcurso de la obra este motivo se manifiesta con la misma altura y ritmo en el clave [cc. 120-121, cc. 124-125, cc. 153-154, cc. 157-158] y las cuerdas [c. 136, c. 138]. También aparecen las células que lo componen de forma aislada. La primera, aunque transportada una 5ª justa descendente, se aprecia en la voz del violín [c. 136] y en el clave [cc. 141-142 y cc. 149-150]. Y la segunda, tanto en el clave haciendo bordaduras sobre una nota [cc. 118-119, cc. 122-123, cc. 126-128, cc. 130-131, cc. 133-135, cc. 160-161, cc. 163-164 y cc. 167-170] como en las cuerdas [cc. 145-147, cc. 153-155].

En líneas anteriores se comentaba que el Si (bemol o natural) era una nota variable en la Música Antigua debido a la *musica ficta*. En esta tercera pieza, como se comentó en el ejemplo previo (figura 65), se debe distinguir la ornamentación melódica realizada sobre el quinto grado de este modo (La-Sib-La) visible en el clave [cc. 116-128, cc. 141-142, cc. 149-150, cc. 153-161] y en las cuerdas [cc. 127-128, cc. 137-138].

El segundo motivo, anunciado por el clave en la progresión rítmico-melódica citada anteriormente, únicamente se muestra en la voz de la soprano y está dividido en dos células que abarcan las notas Fa-Re y Fa-Do [cc. 122-125, cc. 139-142, cc. 147-150 y cc. 155-158].

En lo que respecta a los modos rítmicos, Higinio Anglés hace referencia a que la cantiga original tiene una combinación mixta del I con el II modos rítmicos¹¹⁸⁹. En cambio en esta tercera pieza se aprecia cómo Julián Orbón emplea únicamente el II modo (♩♩) presente en el clave de forma anacrúsica en la mano izquierda ejecutado sobre 8ª justas en el clave en los compases [cc. 116-128, cc. 129-133, cc. 146-147, cc. 153-161, cc. 157-161, cc. 163-164], en las cuerdas que apoyan al ritmo del instrumento anterior [cc. 124-125, cc. 126-127, cc. 130-138, cc. 140-142 y cc. 147-149, cc. 155-156, cc. 157-158-161 y cc. 163-164] y sobre las palabras «vivel» [cc. 127-128 y cc. 160-161], «Virgen-de» [cc. 129-130 y cc. 162-163], «Miragre mui» [cc. 141-142 y cc. 149-150].

En cuanto a la relación entre el texto y la línea melódica, es silábica. Esta se desarrolla sobre grados conjuntos y saltos de 3ª menores ascendentes y descendentes. Tan sólo se exponen los tres versos de la primera estrofa de *Resurgir pode et faze-los seus vivel*, los cuales vuelven a manifestar el poder de la Virgen en «devolver a la vida» y «hacer milagros»:

¹¹⁸⁹ ANGLÉS, H. *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio...*, p. 380. Lo que constituye «otra de las grandes novedades del repertorio alfonsino» p. 184.

Texto ¹¹⁹⁰		Traducción ¹¹⁹¹
Esta é de como Santa Maria resucitou ha mina que levaron morta ant' o seu altar.		Santa María resucitó a una niña que había sido llevada muerta ante su altar.
Resurgir pode et faze-los seus vivel a Virgen de que naceu Deus.	10A 10B	La virgen, de quien Dios nació, puede devolver la vida a su rebaño.
Dest' un miragre mui grande mostrou Dest' un miragre mui grande mostrou	10C 10C	De esto en ELCHE un gran milagro mostró la madre de AQUEL que nos redimió
Resurgir pode et faze-los seus vivel a Virgen de que naceu Deus.	10A 10B	y que encontró SU muerte en la cruz en mano de los judíos.

Tabla 27. Texto de la Cantiga N° 133 Resurgir pode et faze- los seus vivel.

Siguiendo con el estudio textual que proporciona Anglés, este proviene del municipio alicantino de Elche (Valencia, España)¹¹⁹². Según su construcción métrica están contruidos por seis versos decasílabos con rima consonante cada dos versos. Cabe resaltar las palabras «resurgir» y «miragre» sobre el segundo motivo melódico que, de forma antagónica al significado del texto, se muestra sobre una línea descendente.

De forma recurrente en esta tercera Cantiga, el compositor introduce la melodía –en modo protus plagal– por movimientos solapados armonizados en Re con acordes de tríada y séptima. La textura de esta pieza es contrapuntística excepto en algunas secciones de la cuerda que es homorrítmica [cc. 121-133, 151-167]. Esta posee la particularidad de que incluye un timbal de batería ejecutando una célula rítmica que actúa como motor rítmico a lo largo de la misma:



Figura 66. Tres Cantigas del Rey de Julián Orbón [c. 114].

Tal vez esta última pieza sea la que tenga una sonoridad más arcaica por el uso de las quintas paralelas, los movimientos por cuartas y el empleo del clave. Se aprecia también un mayor diálogo en el grupo instrumental donde el material temático es anunciado y respondido entre los mismos como se muestra en el descenso que ejecuta el clave y repite la línea vocal [cc. 116-125], el refuerzo rítmico que realizan las cuerdas

¹¹⁹⁰ Carta. Julián Orbón a Rafael Puyana. México-[S.l.]. 02-08-s.f. Carta original manuscrita. AMF Fondo Puyana. Caja N° 26. R. 111.

¹¹⁹¹ Véase Programa de mano. Sylvia Moscovitz (soprano), Olav Roots (director), Luis Biava (violin), Ludwig Matzenauer (violonchelo), Rafael Zambrano (percusión), Cuarteto de cuerdas «Bogotá» y Rafael Puyana (harpsichord). Teatro de Colón. 21-08-1961. 18h45. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 26, R. 111 (3).

¹¹⁹² ANGLÉS, H. *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio...*, p. 401.

con respecto a la percusión [cc. 121-122], la comunicación que se produce de manera intrínseca en la segunda repetición de las cuerdas [cc. 137-138, cc. 140-141, cc. 147-149] o el diálogo entre el clave y las cuerdas [cc. 146-147 y cc. 153-155]:

Figura 67. *Tres Cantigas del Rey* de Julián Orbón [cc. 146-147].

A modo de conclusión, como si de un tercer movimiento se tratase, esta tercera Cantiga tiene un *tempo vivo* y rápido que está anunciado al inicio y no presenta alteración alguna en el discurso musical. En relación con los cambios de compás y en contraposición con las anteriores, es isométrica dado que toda la obra se ejecuta en compás de 3/4. Esta presenta contrastes dinámicos –las cuales oscilan entre *pppp* y *mf*– e incorpora técnicas como el *pizzicato* o *saltato* en las cuerdas.

En el último nivel de análisis se va a examinar –a partir de la documentación hallada en el Fondo Puyana– cuáles fueron los trámites llevados a cabo por el propio clavecinista para sacar a la luz las *Tres Cantigas del Rey*, tanto en su estreno e interpretaciones posteriores como en la grabación e incorporación en su repertorio.

El debut de la obra se produjo el 2 de septiembre de 1960¹¹⁹³ y se repitió cuatro días más tarde¹¹⁹⁴ en el lugar más idóneo e inesperado que Julián Orbón pudo imaginar:

¹¹⁹³ IGLESIAS, A. *Música en Compostela (1858-1974) ...*, p. 81.

¹¹⁹⁴ Véase Programa de mano. Rafael Puyana (harpsichord). III concierto patrocinado por el Excmo. Ayuntamiento de Santiago, con la colaboración de «Amigos de Música en Compostela». «Música en

los Cursos *Música en Compostela*, organizados bajo la dirección de Andrés Segovia y Gaspar Cassado¹¹⁹⁵. Este estreno, formó parte del tercer concierto dentro del ciclo de los cinco celebrados, organizados por *Amigos de Música en Compostela* y patrocinados por el Ayuntamiento santiagués. En esta ocasión, el protagonista fue Rafael Puyana, que además de estrenar las *Tres Cantigas del Rey* junto con la colaboración de alumnos becarios del curso, ofreció un recital con obras de Frescobaldi, anónimo inglés del XVI, Bull, Champion de Chambonnières, Rameau, Bach, Picchi, Scarlatti, Freixanet y Mateo Pérez de Albéniz¹¹⁹⁶.

Lamentablemente, Orbón no pudo asistir al estreno de su obra, aunque no perdió detalle del acontecimiento, ya que su amigo Puyana le transmitió la buena acogida¹¹⁹⁷ y las críticas recibidas¹¹⁹⁸, al mismo tiempo que le sugirió algunos aspectos que se podían modificar de la obra¹¹⁹⁹.

Este hecho propició una gran alegría al compositor cubano tras los duros momentos que estaba pasando. Su felicidad fue en aumento cuando en 1962 supo que su obra sería editada y publicada por Franco Colombo¹²⁰⁰ –de la discográfica *Ricordi*– y, además, que Puyana la incluiría tanto en su repertorio clavecinístico como en su extensa producción discográfica¹²⁰¹. Muestra de ello queda patente en los programas de concierto hallados en el Fondo Puyana, donde se comprueba que el intérprete la ejecutó no solo en los cursos de *Música en Compostela* el 2 y 4 de septiembre de 1960 y en la *Capilla Real del Hostal de los Reyes Católicos* de Santiago de Compostela, sino también el 21 de agosto de 1961 en el *Teatro Colón* de Buenos Aires¹²⁰² y el 14 de octubre de 1994, en el *XXII Festival Internacional Cervantino* en el *Teatro Juárez* de Guanajuato (México)¹²⁰³.

Compostela». Música para clavicémbalo por Rafael Puyana. Santiago de Compostela. Capilla Real. Hostal de los Reyes Católicos. 06-09-1960. 20h. Fondo Puyana. Archivo Manuel de Falla. Caja N° 26 R. 111 (3).

¹¹⁹⁵ Programa de mano. Sylvia Moscovitz (soprano), Olav Roots (director), Luis Biava (violín), Ludwig Matzenauer (violonchelo), Rafael Zambrano (Percusión), Cuarteto de cuerdas «Bogotá» y Rafael Puyana (harpsichord). Teatro de Colón. 21-08-1961. 18h45. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 26 R. 111 (3).

¹¹⁹⁶ IGLESIAS, A. *Música en Compostela (1858-1974)* ..., p. 81.

¹¹⁹⁷ Carta. Julián Orbón a Rafael Puyana. La Habana-[S.l.]. 15-09-1960. Carta original manuscrita. AMF Fondo Puyana. Caja N° 26. R. 111.

¹¹⁹⁸ La obra tuvo muy buena acogida tanto por el público como por la prensa. Muestra de ello se evidencia en la carta. Julián Orbón a Rafael Puyana. La Habana. 15-09-1960. Carta original manuscrita. AMF Fondo Puyana. Caja N° 26, R. 111.

¹¹⁹⁹ Carta. Julián Orbón a Rafael Puyana. México-[S.l.]. 06-01-1961. Carta original manuscrita. AMF Fondo Puyana. Caja N° 26. R. 111.

¹²⁰⁰ Carta. Julián Orbón a Rafael Puyana. México-[S.l.]. 05-04-1962. Carta original manuscrita. AMF Fondo Puyana. Caja N° 26. R. 111.

¹²⁰¹ Carta. Julián Orbón a Rafael Puyana. México-[S.l.]. 03-06-1961. Carta original manuscrita. AMF Fondo Puyana. Caja N° 26. R. 111.

¹²⁰² Programa de mano. Sylvia Moscovitz (soprano), Olav Roots (director), Luis Biava (violín), Ludwig Matzenauer (violonchelo), Rafael Zambrano (Percusión), Cuarteto de cuerdas «Bogotá» y Rafael Puyana (harpsichord). Teatro de Colón. 21-08-1961. 18h45. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 26 R. 111 (3).

¹²⁰³ Programa de mano. Rafael Puyana (harpsichord) Eduardo Mata (director). Julianne Baird (soprano). Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato. XXII Festival Internacional Cervantino. Teatro Juárez. Guanajuato. 14-10-1994. 20h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Naranja. Notas al programa por Rafael Puyana: «Los virginalistas ingleses».

Las *Tres Cantigas del Rey* se pueden escuchar en varias producciones discográficas. La primera grabación, se publicó en el vinilo con el título *De Falla-Rafael Puyana* realizado por *Philips* en Países Bajos en 1970 y comercializado en Francia un año más tarde. Este trabajo contó con la participación del conjunto *London Symphony String Quartet*, la soprano Healthier Harper, Rafael Puyana al clave, bajo la dirección de Antal Dorati interpretando el *Concerto* de Falla y «las primeras grabaciones de las obras de Orbón, Selma y Salaverde y Correa de Arauxo»¹²⁰⁴. Este disco también fue distribuido por *Fonogram* dos años más tarde.

Y la segunda, grabada en octubre de 1994 en *Sala Nezahualcoyotl* en la Universidad Nacional Autónoma de México, dio lugar al disco *Manuel de Falla. Master Peter's Puppet Show. Psyché. Concerto for Harpsichord. Julián Orbón. Himnus and Galli Cantium. Tres Cantigas del Rey* publicado por *Dorian* el 19 de septiembre 1995. Esta reproducción apareció nuevamente en el disco *De Falla: Orchestral Works* por *Brilliant* en 2004. En ambas reproducciones sonoras colaboraron el conjunto Solistas de México, la soprano Julianne Baird, bajo la dirección de Eduardo Mata. Este último trabajo discográfico fue anunciado en la prensa en revistas como *Fanfare*¹²⁰⁵, *American Record Guide*¹²⁰⁶ o *Revue Administrative*¹²⁰⁷.

Discografía	
PRIMERA GRABACIÓN	<i>De Falla. Harpsichord Concerto Rafael Puyana</i> [Grabación sonora] / Manuel de Falla (1876-1946), Julián Orbón (1925-1991), Bartolomé de Selma y Salaverde (1595?-1638?); Francisco Correa de Arauxo (v. 1575-1663). DEIRDRE DUNDAS-GRANT, fagot; TERENCE WEIL, violonchelo; RAFAEL PUYANA, clavecín; STEPHEN WHITTAKER, percusión; DAVID MUNROW, dulzaina; PATRICK IRELAND, viola; RAYMOND COHEN, violín I; NONA LIDDEL, violin II; OLIVER BROOKES, violín. Países Bajos: Philips (LP), 1970.
	<i>De Falla. Harpsichord Concerto Rafael Puyana.</i> [Grabación sonora] / Manuel de Falla (1876-1946), Julián Orbón (1925-1991), Bartolomé de Selma y Salaverde (1595?-1638?); Francisco Correa de Arauxo (v. 1575-1663). DEIRDRE DUNDAS-GRANT, fagot; TERENCE WEIL, violonchelo; RAFAEL PUYANA, clavecín; STEPHEN WHITTAKER, percusión; DAVID MUNROW, dulzaina; PATRICK IRELAND, viola; RAYMOND COHEN, violín I; NONA LIDDEL, violin II; OLIVER BROOKES, violín. Francia: Philips (DL) [1971].
	<i>De Falla. Concerto para Clavicémbalo, Flauta, Oboe, Clarinete, Violín y Violonchelo</i> [Grabación sonora] / Manuel de Falla (1876-1946). RAFAEL PUYANA, clavecín; DAVID SANDEMAN, flauta; NEIL BLACK, oboe; THEA KING, clarinete; RAYMOD COHEN, violín; TERENCE WEILL, violonchelo; CHARLES MACKERRAS, dirección; HEALTHIER HARPER, soprano; ANTAL DORÁTI, dirección; LONDON SYMPHONY STRING QUARTER, DAVID MUNROW, flauta; NONAIIDDELL, violín; PATRICK IRELAND, alto; TERENCE WEILL, violonchelo; STEPHEN WHITTAKER, percusión; DEIRDRE DUNDAS-GRANT, bajo; OLIVER BROOKES, viola. Madrid: Fonogram (D. L), 1972.
	<i>Manuel de Falla. Concerto para Clavicémbalo, Flauta, Oboe, Clarinete, Violín y</i>

¹²⁰⁴ PUYANA, Rafael. Notas del disco De Falla [1 hoja]. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Textos de Rafael Puyana.

¹²⁰⁵ DUBINS, Jerry. «La vida breve; El amor brujo; 7 Spanish Folk Songs; Homenajes; 3- Concered Hat Dances; Master Peter's Puppet Show; Psyche; Harpsichord Concerto; Orbón: 3 Cantigas del Rye; Himnus ad Galli Cantum». *Fanfare*, XXVIII, 4 (2005), pp. 123-124.

¹²⁰⁶ HECHT, R. «La vida breve; El amor brujo...», pp. 95-96.

¹²⁰⁷ [s.a.]. «DE FALLA: Concerto pour clavecín et orchestre. Philips 6505-001». *La Revue administrative*, XXIV, 143 (1971), pp. 622-623.

	<p><i>Violonchelo</i> [Grabación sonora] Manuel de Falla (1876-1946). RAFAEL PUYANA, clavecin [et al.]. [S.l.] <i>Philips</i>, 196?, https://bit.ly/2OsSaA7 [consulta 07-03-2016].</p> <p><i>Concerto pour clavecin. Tres Cantigas del Rey. Partitas. Canzona a 4. Gagliarda A 2. Canzona Per Sorpano a Solo. Balletto A2 e A3. Corrente A3, Corrente A4. Corrente A3 (deux ténors et basse)</i> [Grabación sonora] / Manuel de Falla (1876-1946), Julián Orbón (1925-1991), Bartolomé de Selma y Salaverde (1595?-1638?); Francisco Correa de Arauxo (v. 1575-1663). RAFAEL PUYANA, clavecin [et al.]. [S.l.]: Philips, [19?]. Fondo Puyana C. 101-2666, C. 101-2672.</p> <p><i>Concerto pour clavecin et cinq instruments, Tres cantigas del rey, Canzona A, Quinto Tiento, Galiarda, Canzona per soprano solo, Balletto, Corrente A3, Corrente A4, Corrente A3</i>[Enregistrement sonore]/ Manuel de Falla (1876-1946), Julián Orbón (1925-1991), Bartolomé de Selma y Salaverde (1595?-1638?); Francisco Correa de Arauxo (v. 1575-1663). RAFAEL PUYANA, clavecin [et al.]. Madrid: distribuido por Fonogram, D. L. 1972.</p>
SEGUNDA GRABACIÓN	<p><i>De Falla.</i> [Grabación sonora] Manuel de Falla (1876-1946), Julián Orbón (1925-1991). SIMON BOLÍVAR SYMPHONY CHORUS OF VENEZUELA, EDUARDO MATA, director; SOLISTAS DE MÉXICO, RAFAEL PUYANA, clavecin; CECILIA ANGELL, mezzo-soprano; MARTA SENN, mezzo-soprano; JULIANNE BAIRD, soprano; FERNANDO DE LA MORA, tenor. [S.l.]: <i>Brilliant</i>, 1994, https://bit.ly/2P2clSx [consulta 07-03-2016].</p> <p><i>Manuel de Falla, Julián</i> [Grabación sonora]. Manuel de Falla (1876-1946), Julián Orbón (1925-1991). EDUARDO MATA, director; SOLISTAS DE MÉXICO, JULIANNE BAIRD, soprano; RAFAEL PUYANA, clavecin. [S.l.]: <i>Dorian</i>, 15-09-1995, http://bit.ly/3cpM7rR [consulta 07-03-2016].</p> <p><i>De Falla.</i> [Grabación sonora] Manuel de Falla (1876-1946), Julián Orbón (1925-1991). SIMON BOLÍVAR SYMPHONY CHORUS OF VENEZUELA, EDUARDO MATA, director; SOLISTAS DE MÉXICO, RAFAEL PUYANA, clavecin; CECILIA ANGELL, mezzo-soprano; MARTA SENN, mezzo-soprano; JULIANNE BAIRD, soprano; FERNANDO DE LA MORA, tenor. [S.l.]: <i>Brilliant</i>, 2004, http://bit.ly/39yMbnd [consulta 07-03-2016].</p>

Tabla 28. Discografía de Julián Orbón interprada por Rafael Puyana

A modo de conclusión, en líneas anteriores se ha ido describiendo los elementos musicales que Orbón utilizó para la creación de las *Tres Cantigas del Rey*, incorporando una suma de elementos musicales que elogiaban la institución para la que fueron compuestas. En esta obra el compositor cubano recreó las sonoridades pretéritas a través del uso del clave –un instrumento de suma importancia porque con él inicia y finaliza cada una de las piezas–, de los acordes de cuartas y quintas paralelas o el préstamo melódico, rítmico y modal antiguo de las Cantigas N° 65, 134 y 133, tratándolo libremente y exponiéndolo en motivos que aparecen solapados en las diferentes voces sobre una armonización sencilla de tríadas y acordes con notas añadidas.

Esta obra no incluye grandes contrastes de dinámica porque, como apuntó el mismo compositor, es una obra delicada y muy sutil a la hora de interpretarla, pero sí cambios de tiempo porque está escrita a modo de tres movimientos. El primero con *tempo moderato*, el segundo *lento* con carácter muy *cantabile* y expresivo como si de un aria de lamento se tratase y el tercero *vivo*, guiado por el ritmo de la percusión que funciona como un motor rítmico intrínseco en la obra que prosigue hasta el final de la misma.

Esta pieza –como se citaba en líneas anteriores– no fue la única que el Orbón brindó al músico colombiano, así que seguidamente y siguiendo la tripartición del

enfoque analítico-musical de Nattiez, se expondrán los elementos más distinguidos de la *Partita I*.

5.1.2.2. Análisis de la *Partita I* (1963) de Julián Orbón

Entre los años 1963-1985, Julián Orbón compuso una serie de obras «centradas en el recurso de la variación» que dieron lugar a las *Partitas I* (1963), *II* (1964), *III* (1965-1966) y *IV* (1982-1985)¹²⁰⁸. Tan solo la primera de estas composiciones –escrita para clavecín– fue dedicada a Rafael Puyana, quien se la encargó en 1963. Así lo constató el mismo compositor tanto en la correspondencia¹²⁰⁹ como en la publicación que años más tarde hizo bajo el título *En la esencia de los estilos y otros ensayos* de Orbón¹²¹⁰.

A diferencia de *Las Tres Cantigas del Rey* (1960), la correspondencia entre ambos músicos hace muy pocas referencias acerca del proceso creativo de la *Partita I*. Tan solo es conocido que, tras la finalización de esta obra, Orbón se puso en contacto con el clavecinista mediante correo ordinario para comentarle los elementos musicales que conformaban su creación musical, al mismo tiempo que expresaba lo satisfecho que había quedado con el resultado y confiaba en que Puyana también lo percibiese de esa manera:

Muy querido Rafael; antes que nada quiero darte la buena noticia de que la obra está terminada; ahora sólo falta una revisión final, detalles, etc; lo que me ocupará aún unas dos semanas. En cuanto a la forma, es más bien una «Partita», a la manera de la de Frescobaldi y así la llamo; «Partita».

Se trata de 12 variaciones rítmicas, es decir, desarrollos de los motivos de que aparecen con carácter improvisatorio y muy libre al principio. La duración es sobre 9-10 minutos, y me parece adecuada a la naturaleza de la obra.

Estoy muy contento de que como han salido; ahora espero que te guste. Está pensada y realizada para ti, es decir, teniendo en cuenta tu sensibilidad y tu manera de acercarte a la música y de tocar. Desde luego la registraremos juntos y de acuerdo a tus sugerencias. Espero tener una copia lista para cuando llegues¹²¹¹.

Únicamente se han localizado dos cartas en las que el propio autor menciona las características musicales de la obra comentando que, el título responde a la estructura musical interna –realizada «a la manera de Frescobaldi»– desarrollada sobre 12 variaciones rítmicas generadas a partir de los motivos que aparecen al inicio. Además, tiene una «coda sobre tres grupos temáticos» de «carácter improvisatorio»¹²¹². Igualmente, Orbón argumenta que fue en esta pieza donde expuso la síntesis compositiva del análisis musical efectuado sobre las obras de compositores que abarcaban el período desde Antonio de Cabezón hasta Webern:

[...] Las «Partitas» para clavecín, encargada por Rafael Puyana, es la primera de una serie de tres compuestos entre 1963 al 66 [...]. La obra consiste en 12 variaciones y una coda sobre un material temático de carácter improvisatorio. Contribuye a mantener este carácter

¹²⁰⁸ ESTRADA, J. «Tres perspectivas de Julián Orbón...», pp. 89-103. *Partita N° 1* compuesta en 1963 para clavecín. [Música para solista].

¹²⁰⁹ Carta. Julián Orbón a Rafael Puyana. Nueva York-[S.l.]. 06-09-1966. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Marrón.

¹²¹⁰ ORBÓN, J. *En la esencia de los estilos y otros ensayos...*

¹²¹¹ Carta. Julián Orbón a Rafael Puyana. Nueva York-[S.l.]. 09-09-19[63?]. Carta original manuscrita. AMF Fondo Puyana. Caja N° 26. R. 111.

¹²¹² *Ibid.*

una libertad rítmica casi constante, (solo 5 variaciones tienen barras divisorias de compás) que produce agrupaciones métricas libres alternadas, creándose una fluidez semejante a la versión de Solesmes del ritmo gregoriano. El concepto de la variación es siempre motivico; en cuanto a la forma las partitas de Frescobaldi constituyen la referencia más cercana si bien la técnica empleada es el resultado de una meditación sobre el espíritu de la variación desde los maestros españoles del XVI hasta el opus lenguaje clavecinístico de la pieza). Descripción de la «Partita» manuscrita en español por Julián Orbón.

PARTITAS

Las partitas para clavecín son el resultado de una larga meditación sobre el sentido de la Variación como forman desde Cabezón hasta el opus 30 de Webern. El nombre Partitas debe ser relacionado con las “Partitas” de Frescobaldi, con quien guardan una afinidad formal. La obra consiste en 12 variaciones y una coda sobre 3 grupos temáticos. El trabajo de variación es fundamentalmente motivico. El contrapunto está generalmente al servicio de la vida interior de los motivos más que como fluencia externa en torno a un *cantus firmus*; es decir condición a la evolución motivica por aumentaciones, disminuciones, variantes métricas, etc. La obra fue comisionada por Rafael Puyana en 1963. [...] ¹²¹³.

Este mismo texto aparece en un borrador manuscrito en francés por el propio clavecinista donde, en la tercera y cuarta página del documento, describió los elementos musicales más distintivos que la conforman ¹²¹⁴. Con el propósito de descubrir el lugar que estos ocupan en la partitura, además de subrayar otras cuestiones de interés, se procede a realizar un análisis musical pormenorizado efectuado a partir de la grabación en *youtube* ¹²¹⁵ y la partitura publicada por *Peer Musikverlag* en 1972. Se debe anotar también que esta no ha sido la única publicación que se hizo de la misma, dado que *Independent Music Publishers* lo hizo con fecha desconocida y *King Brand Music Paper* en 1963. También se sabe que nueve años más tarde *Southern Music Publishing Company* la divulgó en formato papel y 38 años después lo hizo en formato digital ¹²¹⁶, o que *Peermusic Classical GmbH* la publicó en 2006 ¹²¹⁷:

Música Impresa	Signatura. Fondo Puyana
ORBÓN, Julián. <i>Partita N° 1 for harpsichord</i> [partitura]. New York, Southern Music Publishing, Hamburg, Peer Musikverlag, cop. 1972.	C. 26-91
ORBÓN, Julián. <i>Partita: per clavicémbalo</i> [partitura]. [S.l.], Independent Music Publishers, [s.f.].	C. 26-92 C. 26-93
ORBÓN, Julián. <i>Partita: per clavicémbalo</i> [partitura]. New York, King Brand Music Papers, 1963.	C. 26-94

Tabla 29. Particellas de la Partita N° 1 de Julián Orbón

Como ya describió Orbón, la *Partita I* presenta 12 variaciones y una Coda. A pesar de tener un *tempo* libre, tan solo en seis de estas secciones muestran barras divisorias integrando cambios de métrica con compases de subdivisión binaria y

¹²¹³ Carta. Julián Orbón a Rafael Puyana. Nueva York-[S.l.]. 06-09-1966. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Marrón. Véase adjuntos. Descripción de la Partita manuscrita en español y mecanografiada al inglés por el compositor junto a su currículum vitae.

¹²¹⁴ PUYANA, Rafael. *Programme de Notes for Spanish Album* [18 hojas]...

¹²¹⁵ ORBÓN, Julián. *Partita I* [partitura y grabación sonora], <https://bit.ly/2NXrYhT> [consulta 08-11-2017].

¹²¹⁶ LAWRENCE, Arthur. «Julián Orbón: Partita no. 1 for harpsichord». *Notes*, XXXIV, 1 (1977), p. 210.

¹²¹⁷ ORBÓN, Julián. *Partita I* [partitura] / Einbeck (Alemania). *Peermusic Classical GmbH*, 2006, <https://bit.ly/2P4Ozpd> [consulta 08-11-2017].

ternaria. A *grosso modo* se puede observar en la siguiente tabla el cuadro-resumen de la obra:

Partita I

La *Partita I* está desarrollada sobre 12 variaciones rítmicas generadas a partir de los motivos que se muestran al inicio de la obra. Igualmente, tiene una coda compuesta sobre tres grupos temáticos de carácter improvisatorio:

Partita I													
Forma	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	CODA
Métrica			3/4 2/4 3/8 2/4				3/4 2/4 2/4 4/4 3/4 2/4 <i>libero</i>	7/16 3/4 4/4 3/4 2/4 4/4 3/4	3/4 5/8 3/4 4/4 2/4		2/4 3/8 2/4 5/8 2/4 5/8 3/4 4/4	2/4 3/8 5/8 3/4	
Tempo	Poco lento, <i>liberament e come improvisat o ad lib.</i>	Poco moderato, <i>ma mosso e flessibile</i>	Molto allegro	Moderato e molto libero, <i>come recitativo-cadenza, sempre rubato</i>	Vivace	Moderato	Lento	Molto allegro	Lento, <i>non troppo</i>	Serenamente , come Preludio-Corale	Deciso	Vivo	
Audición (min:seg)	00:08-00:43	00:44-01:31	01:32-01:51	01:52-02:28	02:29-02:51	02:52-04:11	04:12-06:13	06:14-06:43	06:44- 07:48	07:49- 08:11	08:11-08:29	08:30-08:38	08:39-09:29

Tabla 30. Forma musical de la Partita I de Julián Orbón

Esta pieza se construye sobre un componente motivo-rítmico que se presenta en cada sección con algunas variantes. No obstante, a lo largo de la misma se comprueba cómo Orbón reutiliza el material presentado.

En la *Prima Parte* de la exposición, de carácter libre, aparecen dos motivos principales. El primero de ellos, hallado al finalizar el primer y tercer sistema, lo constituye una línea ascendente de distintas alturas, que abarca desde el Do²-Mi⁵ y Mi⁴-Si⁵¹²¹⁸ formada por un tresillo, un grupo de fusas y concluye en un calderón (figura 68). Este se ejecuta sobre un *tempo* lento, con carácter improvisado tal y como señala la indicación al inicio de esta pieza: *liberamente come improvistato ad libitum*.



Figura 68. Prima Parte. Motivo I.

Seguidamente, en el segundo sistema se muestra una nueva célula rítmica elaborada sobre una progresión rítmico-melódica realizada sobre una octava en el bajo (figura 69), que se desarrolla a continuación de forma ascendente y añadiendo en la mano izquierda una nueva armonía. El compositor crea tensión al repetir este motivo con cambios de aceleración o ralentización en el *tempo* para finalizar con el material empleado al inicio de esta pieza.



Figura 69. Prima Parte. Motivo II.

La obra prosigue en la *Seconda Parte* exhibiendo una célula rítmica que se va transformando hasta en cinco ocasiones al cambiar la posición que ocupa el tresillo de fusas (figura 70). La progresión ascendente construida sobre una textura vertical en un

¹²¹⁸ Según el Índice acústico internacional científico.

tempo moderato movido y flexible, va generando paulatinamente una tensión que es continuada en el *Appena meno mosso*. Esta nueva sección, tiene una textura contrapuntística y se desarrolla con octavas en ambas manos, concluyendo –tras el *accelerando* final– en una suspensión sonora que produce un momento de calma y reposo dentro de la obra.



Figura 70. *Seconda Parte. Motivo I, II, III, IV y V.*

A diferencia de las anteriores secciones, la *Terza Parte* introduce la combinación de compases ternarios y binarios de subdivisión simple y compuesta: 3/4, 2/4 y 3/8. En ella se evidencia un motivo rítmico nuevo que Orbón reproduce a distintas alturas con ligeras transformaciones sobre una textura contrapuntística. Este se puede contemplar en los cc. 1, 7, 11 y 12 y está formado por un tresillo de semicorcheas y corchea en la mano derecha (figura 71). Este fragmento musical se interpreta con carácter *molto allegro* donde el compositor juega con el *tempo* mediante la aplicación del *accelerando*, *ritardando* y *a tempo*. Cabe destacar también, la sustitución que el intérprete debe tener en cuenta en el acorde final de esta sección, el cual enlaza directamente con la siguiente.



Figura 71. *Terza Parte. Motivo I, c. 1.*

De manera contrastante, se inicia la *Quarta Parte* en un *tempo moderato e molto libero*. Un movimiento muy melódico –como si de un recitativo se tratase– realizado sobre un *cantus firmus* donde el compositor utiliza material de la *Prima Parte*, en cuanto a las apoyaturas y líneas ascendentes se refiere, como se observa al final del primer sistema –desarrollado con motivos imitativos en ambas manos– y al inicio del

cuarto. Respecto a este último, cabe señalar también el efecto sonoro aplicado en diferentes registros del clave que sirven de enlace con el fragmento que prosigue.

El comienzo de la *Quinta Parte*, con carácter *vivace*, se asemeja a la *Seconda parte* en lo que respecta a los motivos ascendentes –específicamente el I, III y V (figura 72)– con variaciones rítmico-melódicas, textura vertical en ambas manos y el uso de octavas:

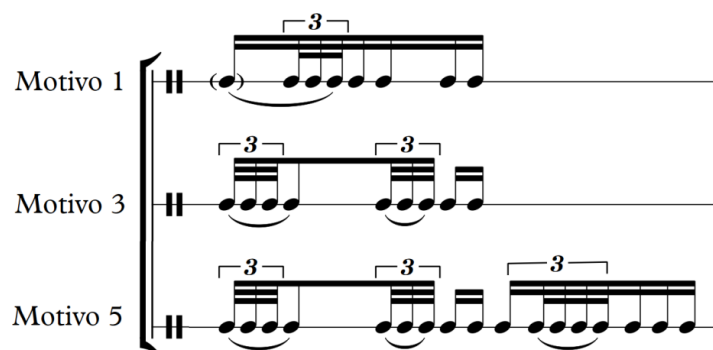


Figura 72. *Quinta Parte*. Motivo I, III y V.

La *Partita I* de Orbón prosigue en la *Sesta Parte*, con una gran predominancia del *rubato*. En ella, el compositor desarrolla la célula rítmica que previamente se expuso en la *Prima* y *Terzera Parte*. Esta se puede apreciar de forma insistente a lo largo de la sección. No obstante, el compositor añade una sección novedosa y contrastante (figura 73), denominada *Più mosso*, que resalta tanto a nivel rítmico como a lo que el carácter se refiere, generando de esta manera un final con mucha tensión y sensación de caos:



Figura 73. *Sesta Parte*.

Un cambio de carácter marca la entrada de la *Settima Parte*, una sección más melódica e intimista, en *tempo lento*, donde Orbón expone el discurso musical mediante una textura contrapuntística-imitativa enlazadas por los motivos y células rítmicas a través del 16' solo o en combinación con el 8' y 4'. Igualmente, cabe destacar la alternancia de compases ternarios y binarios de subdivisión simple: 3/4, 2/4 y 4/4.

La *Ottava Parte* se desarrolla sobre compases compuestos y simples: 7/16, 3/4, 4/4 y 2/4. Es una sección contrastante donde la melodía se va moviendo por las distintas

voces. El compositor emplea la técnica de la retrogradación, como se puede apreciar al inicio en los cc. 1-2. Si bien da comienzo con una continuación de semicorcheas en *tempo molto allegro*, no es hasta el último sistema cuando de manera marcada y *rallentando*, se da paso al fragmento que le sigue.



Figura 74. Ottava Parte, cc. 1-2.

En la *Nona Parte*, aparece la línea ascendente que se mostró en la *Quarta*. El compositor continúa dándole importancia al motivo rítmico-melódico construido sobre un intervalo de segunda $\text{♩} \text{---} \text{♩}$. Del mismo modo, se ha de resaltar el parecido que guarda esta sección con la *Settima* en cuanto al encadenamiento de las voces, la elección del *tempo lento* y el registro de laúd en el clave. Es a partir del cuarto y quinto sistema cuando aparece el motivo formado por semicorcheas, un tresillo de fusas y una corchea, tomado de la *Seconda*, que se va repitiendo hasta concluir la sección y enlazar con la siguiente.

La *Decima Parte*, ejecutada serenamente como un Preludio-Coral muy *legato*, emula a la construcción motívica de la *Seconda*, donde el tresillo de fusas va alternándose en la figuración presentada sobre una progresión ascendente. El compositor, a diferencia de esta última sección, hace uso de las octavas como sostén armónico en la mano izquierda.

La *Undecima y Duodecima Parte* son dos secciones fugaces, interpretadas con carácter decidido y vivo respectivamente, que integran numerosas figuras irregulares formadas por tresillos, seisillos y cinquillos, realizados nota contra nota.

A continuación, viene una Coda desarrollada sobre tres grupos temáticos realizados con material ya expuesto. El primero ocupa los dos sistemas iniciales, empleando elementos de la *Seconda Parte*. El siguiente tema está presente desde el final del segundo al cuarto sistema utilizando recursos de la *Sesta Parte*. Por último, desde el calderón hasta concluir la *Partita I*, nuevamente se expone la línea ascendente del primer motivo de la *Prima Parte*.

Con la *Partita N° 1*, Julián Orbón pretendió explorar ciertos efectos idiomáticos del Pleyel a través de «acordes arpegiados, florituras ornamentales, armonías fuertes, trinos y acciaccaturas», al mismo tiempo que mostrar la dificultad técnica que entraña la

interpretación clavecinística «entre pasajes libres e improvisados y paisajes rítmicos estrictos»¹²¹⁹.

Por último, a nivel estésico, se han de tener en cuenta dos aspectos. Por un lado, las variantes y sugerencias en la ejecución de algunos paisajes de esta obra señalados por el propio compositor al inicio de la partitura¹²²⁰ y, dado que no existen anotaciones o registro sonoro de la pieza, se ignora la elección por la que finalmente se decantó el clavecinista. Por otro lado, hasta la fecha se desconoce de día del estreno aunque sí se constata, a través de los programas de conciertos y prensa, que la *Partita I* se incluyó en el repertorio de clave de Puyana¹²²¹ durante un recital en el *Town Hall* el 3 de diciembre de 1966¹²²², el 12 de marzo de 1967 en *Queen Elisabeth Hall*¹²²³, el 15 de septiembre de 1968 en el *Festival de Besaçon*¹²²⁴, el 28 de noviembre de 1968 en Bogotá¹²²⁵ y el 3 de mayo de 1970 en el *Auditorio de Medicina de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)*¹²²⁶. Posiblemente, también pudo interpretarse el 11 de marzo de 1965 en la sala 105 de la *Masion de L'O. R. T. F*¹²²⁷. La única crítica hallada hasta el momento, deja ver el recelo que tenían algunos críticos por interpretar esta pieza con un instrumento distinto para el que fue concebido, ya que este no se adaptaba a los originales o copias fidedignas que se estaban empleando en las salas de concierto y grabaciones sonoras a partir de los años 60¹²²⁸.

Los últimos datos que se han recabado de esta obra son las grabaciones discográficas y las ediciones impresas de la pieza. En cuanto a los registros sonoros, se debe anotar que se ha hallado una carta en la que el propio intérprete comentó a Laura Fernández de los Ríos –viuda de Francisco García Lorca¹²²⁹– que la *Partita I* tenía prevista incluirse tras la interpretación de las *Tres Cantigas del Rey* en el disco que Puyana realizó para la casa *Philips*. Sin embargo, por razones que se desconocen, la grabación discográfica definitiva no incluyó todas las obras que aquí se referencian

¹²¹⁹ ORBÓN, Julián. *Partita I* [partitura y grabación sonora], <https://bit.ly/2NXrYhT> [consulta 08-11-2017].

¹²²⁰ Sugerencias de la interpretación de la *Prima, Seconda, Nona y Decima Parte*.

¹²²¹ Estudio realizado sobre los conciertos recopilados hasta el momento.

¹²²² SHERMAN, R. «Judith Rasking Triumphs in Her 2d Lieder Recital. Puyana...», p. 65.

¹²²³ HENDERSON, R. «Other recitals...», p. 438.

¹²²⁴ [s.a.]. *Le guide du concert. Festival de Besaçon*. 15-09-1968, p. 58.

¹²²⁵ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Sala de conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango. Bogotá (Colombia). 28-11-1968. 18h45, <http://bit.ly/36bFIBR> [consulta 10-12-2020].

¹²²⁶ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Unam/ Difusión Cultural XXXVIII Serie de Conciertos de Medicina I. Auditorio de Medicina, C. U. Año Beethoven 1770/1970. 03-05-1970. 17h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 128. R. 3166.

¹²²⁷ [s.a.]. *Le guide du concert*, 11-03-1965, p. 2; [s.a.]. «Les concerts de la semaine». *Le monde*, 12-03-1965, p. 16.

¹²²⁸ ORBÓN, Julián. *Partita I* [partitura y grabación sonora], <https://bit.ly/2NXrYhT> [consulta 08-11-2017].

¹²²⁹ Carta. Rafael Puyana a Laura Fernández de los Ríos (viuda de Francisco García Lorca). París-Madrid. 19-11-1978. Carta, copia al carbón, mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Correspondencia (2).

dado que se modificó la selección musical propuesta quedando de manera definitiva las composiciones de Selma y Salaverde, Correa de Arauxo y Julián Orbón¹²³⁰.

Respecto a las partituras y manuscritos, Rafael Puyana no solo incorporó a su biblioteca personal las composiciones de Orbón que se han abordado a lo largo de este epígrafe, sino también *Monte Gelboé* y *Guantanamera*. Igualmente, Puyana adquirió –a través de Jorge Camacho– *En la esencia de los estilos y otros ensayos*, un libro que fue incorporado a la biblioteca del músico porque Jorge [Camacho?] se lo remitió¹²³¹:

Libros	Sig.:
ORBÓN, Julián. <i>En la esencia de los estilos y otros ensayos</i> . Madrid, Colibrí, 2000.	C. 154-3761
Música impresa	Sig.: Fondo Puyana
ORBÓN, Julián. <i>Monte Gelboé: lamentación de David: para tenor y orquesta (according to the 2º book of Samuel)</i> [partitura]. New York, Southern Music Pulibshing, [1962]. Anotación autógrafa de Rafael Puyana.	C. 26-103
ORBÓN, Julián. <i>Guantanamera</i> . [ms].	C. 26- R. 111

Tabla 31. Libros y manuscritos de Julián Orbón en la Biblioteca de Puyana.

La amistad entre ambos músicos prosiguió en el tiempo y se forjó aún más por la composición y la dedicatoria de estas dos obras.

¹²³⁰ PUYANA, Rafael. *Programme de Notes for Spanish Album*. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Naranja.

¹²³¹ Carta. Jorge [Camacho] a Rafael Puyana. Sevilla-[S.l.]. 16-10-2000. Carta original. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 60. Adjunto en R. 1514; Carta. Jorge [Camacho?] a Rafael Puyana. París-[S.l.]. 02-04-2001. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana Caja N° 154. Correspondencia.

5.1.3. Federico Mompou (1893-1987) *Canción y Danza N° 11 para piano* (1961)

Federico Mompou coincidió con Rafael Puyana en los cursos *Música en Compostela* del año 1960. Es posible que estos encuentros fuesen el incentivo que tuvo el compositor catalán para dedicarle *Canción y Danza N° 11* al año siguiente. Esta pieza se integra dentro de las *Canciones y Danzas (1921-1963)*, una serie de 15 obras tituladas –de las que 13 son escritas para piano, una para guitarra y otra para órgano que pertenecen al tercer grupo de clasificación que Mompou hace de su obra– y están vinculadas directamente con el folclore catalán¹²³².

Como en el epistolario no se ha localizado ninguna carta entre ambos músicos, se tienen escasas referencias en torno al proceso creativo más allá de la información presentada en los programas de concierto, donde se expone el esfuerzo que Mompou hizo para componer una pieza que pudo ser «para clave» pero que finalmente resultó ser «para piano»¹²³³, tal y como se anota al inicio de la partitura publicada en París por *Salabert* en 1962 y reeditada en 1996¹²³⁴, convirtiéndose así en la única composición dedicada a Rafael Puyana escrita para el citado instrumento.

La obra de Mompou ha sido ampliamente estudiada, no obstante, entre las investigaciones divulgadas, se ha de resaltar la tesis doctoral que Christine Jean Bendell realizó en 1983 sobre el análisis estilístico musical comparativo de las *Canciones y Danzas* para piano de Federico Mompou. Concretamente, la investigadora cotejó esta pieza con el resto de obras que se integran en este corpus en relación a los distintos elementos melódicos, rítmicos, armónicos, texturales, *tempo* e incluso aspectos de articulación e interpretación. De la canción, Jean Bendell distingue el comienzo sobre un tema monofónico desarrollado sobre 8ª justas [cc. 1-16], la danza incluida dentro de esta sección [cc. 31-64], la aumentación rítmica ampliada en cuatro compases [cc. 24-30] o el comportamiento de la línea melódica desarrollado en la mano derecha [cc. 50-70]. Asimismo, el cambio binario a ternario en la sección B [cc. 31-62] y el resto de modificaciones de compás presentes en la obra. En lo que respecta a la danza, la musicóloga únicamente realza la pequeña cadencia que separa los dos períodos de la misma [c. 95]. Sobre el conjunto musical, Bendell subraya las indicaciones de *tempo* al inicio de cada sección [c. 1, c. 31, c. 55, c. 63, c. 79 y c. 101], algunas cuestiones de interpretación –como el rasgueado [cc. 28-30] y los acentos *staccato* y *tenuto* [cc. 79-83]– o los cambios de textura monofónica y coral [cc. 31-36]¹²³⁵.

¹²³² JANÉS, Clara. «Canciones y Danza». *Federico Mompou: vida, textos, documentos*. Fundación Banco Exterior, 1987, pp. 186-201.

¹²³³ IGLESIAS, Antonio. «Obras de Federico Mompou». *Federico Mompou*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia. Servicio de Publicaciones, 1977, p. 74.

¹²³⁴ *Canciones y danzas. Piano. No. 11* [partitura] / Federico Mompou (1893-1987). París, Salabert, cop. 1962 y 1996.

¹²³⁵ BENDELL, Christine Jean. *Federico Mompou: An Analytical and Stylistic Study of the Canciones y Danzas for Piano*. PhD. Universidad del Northern Colorado, 1983, pp. 37, 42-49, 53, 55, 57-58, 61, 64, 105, 123, 134, 141, 170-172.

	Canción <i>Ball de l'Àliga</i>										Danza <i>Turcs I cavallets del Ball de l'Àliga</i>							
Forma	A				B				A		C							
Subsecciones	a		b		a	b	a'	b'	b		a				a'			
	a	b	a/b	a/b''					a/b	a/b''	a	b	a	b	a'	b'	a'	b'
Nº	1	9	16	24-	31	39	47	55	63	72-	79	83	87	91	95	99	103	107
Compás	-	-	-	30	-	-	-	-	-	78	-	-	-	-	-	-	-	-
	8	1	24		39	47	55	63	72		83	87	91	95	99	10	107	111
Tonalidad	re m										Re M							
Métrica	2/4				6/8				2/4		4/4							
Tempo	<i>Lento y majestueux</i>				<i>Allegro Moderato</i>				<i>Lento</i>		<i>Grazioso</i>							
Audición ¹²³⁶	3:33-4:48				4:49-5:23				5:24-6:00		6:01-7:16							

Tabla 32. Forma musical de la Canción y Danza de Mompou.

Teniendo en cuenta estas aportaciones, se ha estimado conveniente profundizar en la melodía y cómo Mompou la desarrolla a partir de un análisis formal. Para su creación, el compositor se inspiró en la música que se ejecuta acompañando la coreografía de la comparsa del *Ball de l'Àliga* realizado durante la *Patum* de Berga para representar dos temas que simulaban el enfrentamiento entre cristianos y turcos¹²³⁶. Estos son expuestos en una canción de carácter solemne y elegante [cc. 1-78] y una danza con ritmo muy vivo [cc. 79-112], que demuestra la contraposición de lo religioso frente a lo popular, donde Mompou incorporó todos los elementos rítmico-melódicos que se interpretan en este baile:

La *Canción y Danza XI*, escrita en 1961, nos ofrece la novedad de intercalar en la *Canción* una breve danza con ritmo de zapateado, que rompe la solemnidad procesional que apunta una impresión de lo popular-religioso de tantos pueblos de España...Sin apenas interrupción, seguirá la Danza, caracterizada por un *Grazioso* aire de festejo popular, con sus cortejos o desfiles «acompañados» de sencillas músicas¹²³⁷.

Al igual que Bendell se debe destacar los primeros 16 compases donde Mompou dobla la melodía a distancia de octava). Esta se desarrolla sobre grados conjuntos y predominan los saltos de 4ª, 5ª y 8ª justos ascendente y descendente, unos intervalos muy usados por el compositor catalán a lo largo de esta obra para enlazar internamente las secciones o subsecciones:

¹²³⁶ DAVE LEWIS, Uncle. «Cançons i danses», en *Allmusic*, [s.f.], <https://bit.ly/2KOjBVu> [consulta 09-11-2017]. Fiesta tradicional y popular celebrada en la ciudad durante la festividad del Corpus Christi. En ella se interpreta una serie de entremeses y comparsas entre las que sobresale el *Ball de l'Àliga* de carácter solemne, sobrio y elegante.

¹²³⁷ Programa de mano. Ciclo Integral Mompou: Música para piano. Fundación Juan March, febrero 1988. s.h. p. 41, <http://bit.ly/3jaK6kI> [consulta 09-11-2017].



Figura 75. Canción y Danza N° 11 de Federico Mompou [cc. 1-16].

Respecto a los motivos rítmico-melódicos [cc. 5-8] que son modificados a lo largo de la obra, se debe señalar el b/A [cc. 16-30], donde Mompou integra material temático reelaborado que lo expone nuevamente al final de la canción [cc. 63-78]. Por otra parte, como también subraya la musicóloga, se ha de distinguir cómo se presenta la línea melódica en la sección B de la canción, mostrando los registros de soprano, contralto, tenor y bajo o cómo se desarrolla el mismo motivo melódico –con pequeñas variaciones rítmicas al final– en diferentes tesituras [cc. 50-55] (figura 76)¹²³⁸:



Figura 76. Canción y Danza N° 11 de Federico Mompou [cc. 50-55].

Posteriormente, con un carácter *grazioso* comienza la danza (4/4) en el homónimo mayor (Re M), armonizado sobre tríadas y acordes de séptima con algunas notas de adorno. Se ha de destacar que el compositor escribe esta sección con compases regulares (8+8) basándose en la melodía de los *Turcs I cavallets* del *Ball de l'Àliga*, pertenecientes a las comparsas de las fiestas del Corpus de la *Patum*, tal y como se puede apreciar en la primera sección de la danza:

¹²³⁸ BENDELL, C. J. *Federico Mompou: An Analytical and Stylistic Study...*, pp. 37, 47-49, 53, 55, 57-58, 61, 64, 105, 123, 134, 141, 170-172.



Figura 77. Canción y Danza N° 11 de Federico Mompou [cc. 79-87].

Seguidamente, Mompou introduce la segunda sección sobre una variación de los temas ya presentados tras una pequeña cadencia [c. 95]. La melodía muestra más saltos que la canción anterior, siendo los de 4^a justa, 3^a mayor, 6^a m ascendente y 5^a justa descendente los más frecuentes. Es característico el motivo melódico con variación rítmica que se presenta de forma desplegada al inicio de cada frase sobre el quinto grado de la tónica de Re y también el reposo sobre la misma nota (La), la cual utiliza Mompou para encadenar las subsecciones y secciones dentro de la danza (figura 77).

Parece ser que el estreno de esta «canción dedicada al clave de Rafael Puyana» se produjo el 5 de septiembre de 1961 en el *Teatro Principal de Pontevedra* durante la celebración del curso *Música en Compostela*, aprovechando la presencia del intérprete junto a «Judith Davidoff, John Williams, Gerard Schaub, Enrique Santiago –como violinista, no como viola– y Pierre Salzman»¹²³⁹.

Al igual que las otras obras dedicadas, Rafael Puyana la integró en su repertorio de concierto interpretándola durante las temporadas de 1961 y 1962 en el museo *The Frick Collection* de Nueva York¹²⁴⁰, el *Eastman School of Music* de la Universidad de Rochester¹²⁴¹, el *Town Hall* de Nueva York¹²⁴², el *Dinkelspiel Auditorium* de la

¹²³⁹ IGLESIAS, A. *Música en Compostela (1858-1974)*..., p. 102.

¹²⁴⁰ Programa de mano. Rafael Puyana (clave) y Paul Doktor (viola). The Frick Collection (Nueva York). 29-01-1961. 15h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 128 R. 3166.

¹²⁴¹ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Eastman School of Music of the University of Rochester. Kilbourn Hall Chamber Music Series. 14-02-1961. 8h15. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.

¹²⁴² Programa de mano. Rafael Puyana (clave) y Norman J. Seaman. Town Hall (Nueva York). 24-02-1961. 05h45. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.

Universidad de Stanford¹²⁴³ y en el *Thalian Hall* de Wilmington (New Castle, Delaware, EE. UU)¹²⁴⁴.

Escasas han sido las críticas localizadas, aunque se ha encontrado un recorte de prensa escrito por Dorothy Nichols para el diario americano *Dayly Palo Alto Times*, que refleja lo excepcional que fue el último recital que presentaba el departamento de música en el *Dinkelspiel Auditorium* de Stanford a cargo del intérprete colombiano. Una una vez más, Puyana deleitó al público asistente por las ejecuciones de la *Canción XI* de Mompou junto a otra selección musical de los compositores Scarlatti, Bach, Rameau, Fischer y John Bull:

El recital de clavicémbalo de Rafael Puyana, un músico extraordinario, en el Auditorio Dinkelspiel de Stanford anoche fue una experiencia musical poco común. Este fue el último concierto de la serie de suscripción del departamento de música que ha presentado programas esta temporada de particular distinción. [...] Fue el interés por la música del Barroco lo que llevó a Puyana primero del piano al clavicordio. Su programa estaba dedicado en gran parte a los maestros de los siglos XVII y XVIII, aunque había obras del siglo XVI, y una atractiva y colorida “Canción”, del compositor catalán Mompou, dedicada a Puyana. Incluso los bisés, Scarlatti, isabelino, un rico y cortés Rameau, eran inusuales. A cada uno de los compositores les aportó el estilo individual requerido: Un ritmo firme y sólido, germánico y bien regulado para el *Passacaglia* de Fischer; vivacidad y chispa para el Albéniz español del siglo XVIII; ingenio para el brillante “Les Buffons”, de John Bull [...]. El clavicémbalo es un instrumento algo despersonalizado, como el órgano no dependiente del tacto. Sin embargo, Puyana le dio una voz muy personal. No era sólo la elegancia de las ornamentaciones, la gracia de sus frases. Tiene una inclinación y elevación a su ritmo. Es un clavecinista lírico, pero sin romper el ritmo claro. La hace cantar como en la fina Suite de Rameau, en el melancólico tema de Frescobaldi. La dignidad del tempo reveló la grandeza de Frescobaldi. Puede dar a los arpeggios de Bach un impulso apasionado. Saltando ligeramente de un teclado a otro, es como si agitara una varita mágica y cambiara el color y la emoción de una frase. Un cambio de sonido colocado con precisión en un acorde final es una delicia ingeniosa. Restaura la variedad del día en que el clavicémbalo era el instrumento dominante, y el público estaba entrenado para escuchar las sorpresas¹²⁴⁵.

¹²⁴³ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Department of Music. Stanford University. Dinkelspiel Auditorium (Stanford, California). 28-04-1961. 08h30. Notas al programa por Rafael Puyana. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 128 R. 3166.

¹²⁴⁴ Programa de mano. Paul Doktor (viola). Rafael Puyana (clave). Wilmington Chamber Arts Society. Thalian Hall. 1961-1962. s.h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.

¹²⁴⁵ NICHOLS, Dorothy. «Rare musical experience» en *Dayly Palo Alto Times*, 29-04-1961, s.p. Library of Congress, Box 86 Folder 4. «The harpsichord recital by Rafael Puyana, an extraordinary musician, in Dinkelspiel Auditorium at Stanford last night was a rare musical experience. This was the final concert in the music department's subscription series which has presented programs this season of particular distinction. [...] It was interest in music of the Baroque that drew Puyana first from the piano to the harpsichord. His program was devoted largely to 17th and 18th century masters, though there were 16th century works, and an attractive and colourful “Cancion”, by the Catalan composer, Mompou, dedicated to Puyana. Even the encores, Scarlatti, Elizabethan, a rich, courtly Rameau, were unusual. To each of the composers he brought the requisite individual style: A firm and solid, Germanic, well-regulated rhythm for Fischer's Passacaglia; vivacity and sparkle for the 18th century Spanish Albeniz; wit for the brilliant “Les Buffons”, of John Bull [...] The harpsichord is a somewhat depersonalized instrument, like the organ not dependent on touch. Yet Puyana gave it a highly personal voice. It was not only the elegance of Las ornaments, the grace of his phrases. He has a lilt and lift to his rhythm. He is a lyric harpsichordist, yet without breaking the clear rhythm. He makes it sing as in Rameau's fine Suite, in the wistful theme of Frescobaldi. The dignity of tempo revealed Frescobaldi's greatness. He can give Bach's arpeggios a passionate rush. Lightly skipping from one keyboard to another, it is as if he waved a wand and magically changed the color and emotion of a phrase. a precisely placed change of sound on a final chord is an

Acerca de la documentación que se conserva en el Fondo Puyana sobre Federico Mompou, hasta el momento se han hallado dos libros –titulados *Federico Mompou: su obra para piano*¹²⁴⁶ y *La vida callada de Federico Mompou*¹²⁴⁷– que detallan la vida y obra del compositor catalán.

ingenious delight. He restores the variety of the day when the harpsichord was the dominant instrument, and audiences were trained to listen for the surprises». La traducción es propia.

¹²⁴⁶ IGLESIAS GIMÉNEZ, Antonio. *Federico Mompou: su obra para piano*. Madrid, Alpuerto D. L, 1976. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 142-3368.

¹²⁴⁷ JANES, Clara. *La vida callada de Federico Mompou*. Barcelona, Ariel, 1975. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 142-3371.

5.1.4. Stephen Dodgson (1924-2013) *Duo Concertante for guitar and harpsichord* (1968)

La obra *Duo concertante* fue fruto del encargo que John Williams y Rafael Puyana solicitaron al compositor Stephen Dodgson en 1968, tras coincidir en dos recitales ese mismo año en *Dartington Summer School* y *South Bank Summer of Music* (Londres)¹²⁴⁸. La relación de ambos intérpretes se remonta a los encuentros en los Cursos *Música en Compostela* durante finales de los 50 y principios de los 60. Por su parte, el guitarrista había sido alumno –durante 1959 y 1960– y más tarde se convirtió en intérprete, miembro del jurado –en 1961– y profesor auxiliar del guitarrista Andrés Segovia –en 1962¹²⁴⁹–. Fue durante esta segunda etapa cuando Williams conoció al clavecinista Rafael Puyana, que ejerció directamente de profesor, intérprete de clave y jurado en las décadas de los sesenta, los ochenta y noventa respectivamente.

Aunque en un principio Stephen Dodgson se sintió bastante escéptico en crear una obra para guitarra y clave, llegando incluso a pensar que era «absolutamente imposible» por la similitud de los sonidos que presentaban ambos instrumentos¹²⁵⁰, la insistencia de estos músicos hizo que el compositor finalmente accediese¹²⁵¹. Bajo el título de *Duo Concertante*, Dodgson quiso mostrar el virtuosismo instrumental por separado y en su conjunto¹²⁵².

A pesar de que la partitura no está en el fondo personal del clavecinista, se ha encontrado una copia¹²⁵³ junto a una grabación sonora –de 15’ de duración¹²⁵⁴– en la Biblioteca Nacional de Francia (BnF). El análisis musical de la obra ha sido estudiado y publicado por John Lawrence en su tesis doctoral, donde presenta las características más destacadas y las compara con el resto de la producción guitarrística de Dodgson. La investigadora subraya algunos pasajes donde el registro de la guitarra es más bajo que el del clave [cc. 329-332] y realiza un análisis paradigmático de la sección final [cc. 296-

¹²⁴⁸ [s.a.]. Información en el disco *Music for guitar and harpsichord* interpretado por J. Williams (guitarra) y R. Puyana (clave), <https://bit.ly/2Y8HJFh> [consulta 13-11-2017].

¹²⁴⁹ IGLESIAS, A. *Música en Compostela (1858-1974)*..., pp. 49, 54, 75, 80-81, 83, 102, 104 y 113.

¹²⁵⁰ LAWRENCE MACKENZIE, John. *The Guitar Works of Stephen Dodgson*. Phd. The University of Leeds School of Music, Leeds, UK, 2006, p. 156. «I said I thought it was absolutely impossible. How on earth could we write for those two instruments and hope not to be confused at all points? They were so persuasive about it, that I tried and I found [...] I started to “hear” it, though I had never heard them play together».

¹²⁵¹ NASH, Pamela. «An interview with Stephen Dodgson». *The Diapason*, XCII, 10 (2001), p. 16.

¹²⁵² BEDFORD, Frances. «Harpsichord Chamber music repertoire: a review of New Works». *The American Music Teacher*, XXIII, 3 (1974), p. 34.

¹²⁵³ DOGSON, Stephen. *Duo Concertante pour clavecin & guitarrre* [partitura]. París, Éditions Max Eschig, cop. 1972.

¹²⁵⁴ *Musique pour guitare & clavecin* [Grabación sonora] / Rudolf Straube (1717- 1785), Manuel Ponce (1882-1948), Stephen Dodgson (1924-2013), Rudolf Straube (1717-1786). JOHN WILLIAMS, guitarra; RAFAEL PUYANA, clavecin; JORDI SAVALL, viola da gamba. New York: Columbia Masterwordks, 1972. AMF. Fondo Puyana. C. 101-2682 y C. 101-2705.

344]¹²⁵⁵. También ha sido investigado por Pamela Nash como se menciona en las notas discográficas que acompaña la grabación sonora¹²⁵⁶.

Los dos estudios mencionados hacen referencia a que el discurso generado posee una gran complejidad tímbrica en la que Dodgson quiere poner de manifiesto la afinidad y polaridad que mantienen estos instrumentos. Uno de los momentos más sugerentes dentro de esta confluencia musical, es el diálogo instrumental inicial donde el compositor quiere recrear la técnica guitarrística del rasgueado en ambos instrumentos [cc. 7-8, c. 25, cc. 154 y cc. 311-312]:



Figura 78. Duo Concertante de Stephen Dodgson [cc. 7-8].

Por el contrario, se percibe cómo Dodgson también quiere establecer una cierta independencia en las voces e instaurar nexos que nuevamente vuelvan a entablar comunicación. Tal y como se observa en el fragmento musical [cc. 17-18] (figura 79), las líneas direccionales de la melodía se mueven por movimiento contrario, es decir, mientras la guitarra desciende por tonos, semitonos y saltos de 3ª menor, el clave asciende utilizando la misma distancia interválica mencionada:



Figura 79. Duo Concertante de Stephen Dodgson [cc. 17-18].

¹²⁵⁵ LAWRENCE MACKENZIE, J. *The Guitar Works of Stephen Dodgson...*, pp. 155-157, 160-163, 329-332.

¹²⁵⁶ NASH, Pamela. «Cadenza announces the new edition of Duo Concertante for Harpsichord and Guitar by Stephen Dodgson» en *Sounding Board*, Mayo 2011, <https://bit.ly/398QOnQ> [consulta 13-11-2017].

Durante toda la obra, Dogson presenta dos temas que son reelaborados y muestran estos puntos de convergencia y divergencia anteriormente citados, aunque es en la sección final de la obra [cc. 320-326] (figura 80) cuando, al unísono, confluye la melodía de la mano derecha en ambos instrumentos evidenciando de nuevo su similitud tímbrica:

Pesant et décidé ♩ = 76

Figura 80. Duo Concertante de Stephen Dodgson [cc. 320-326].

Se ha de remarcar que Dodgson, al igual que otros compositores, también eligió el clave para comenzar su obra. Dado que Lawrence desarrolla un análisis exhaustivo de la misma, solo se mencionarán algunos de los rasgos más característicos. Comenzando por la forma musical, tiene una estructura A B A' B' A'' con una coda. El contenido musical de cada sección lo detalla Lawrence en su estudio:

A es un diálogo amplio y dramático marcado por un tempo como lento, intenso y continuo; B es una sección rítmica, contrapuntística en la que los dos instrumentos parecen luchar por su independencia; A' comprende el tema principal, más corto y considerablemente variado; B' es otra sección rápida (señalada como muy animada) que presenta características individuales y exhibiciones colectivas virtuosísticas. A'' regresa al tema principal, nuevamente más corto y considerablemente variado; y la coda (marcada como pesada y deliberada) es relativamente larga y acumulativa, y es introducida por el tema tocado al unísono en la guitarra y el clave, lo que lleva a un poderoso final que presenta el trémolo en la guitarra¹²⁵⁷.

¹²⁵⁷ LAWRENCE MACKENZIE, J. *The Guitar Works of Stephen Dodgson...*, pp. 157. «A is a broad, dramatic dialogue marked *Slow, Intense and Sustained*; B is a rhythmic, contrapuntal section (marked *Lively*) in which the two instruments seem to struggle for their independence; A' comprises the main theme, shorter and considerably varied; B' is another fast section (marked *Very Lively*) which features individual and collective virtuosic displays. A'' sees the return of the main theme, again shorter and considerably varied; and the coda (marked *Heavy and Deliberate*) is relatively long and cumulative, and is introduced by the theme played in unison on the guitar and harpsichord, which leads to a powerful ending featuring a tremolando on the guitar». La traducción es propia.

Respecto a los elementos melódico-rítmicos, se debe precisar que la melodía está expuesta sobre grados conjuntos –predominando los movimientos cromáticos en algunas secciones– y saltos de 5^o justa ascendente, 6^a y 7^a menor u 8^a justa ascendente. También se ha de distinguir los grupos de valoración especial, siendo los más singulares los conformados por 12, 14 y 17 notas. La obra se armoniza sobre la tonalidad de Re, siendo menor al comienzo de la obra y finalizando en mayor. Es heterométrica y presenta varios cambios de *tempo* indicados al inicio de cada sección. Seguidamente se exhibe una tabla que resume los elementos más relevantes que la integran:

Duo Concertante						
Forma	A	B	A'	B'	A''	Coda
Nº Compás	1-29	30-123	123-162	162-305	306-329	330-368
Métrica	3/2	♩			3/2	3/4
<i>Tempo</i>	<i>Lent, intense et soutenu</i>	<i>Animé</i>		<i>Trés animé</i>	<i>1^o Tempo</i>	
Audición	00:00-02:40	2:41-05:01	05:02-07:09	07:09-10:02	10:03-11:20	11:21-13:25

Tabla 33. Forma musical del Duo Concertante de Stephen Dodgson.

Duo Concertante fue interpretado por primera vez, según argumenta e ilustra fotográficamente Paul Driver en la imagen que se muestra a continuación, en los cursos de verano de Dartington (Reino Unido)¹²⁵⁸:



Figura 81. John Williams, Stephen Dodgson y Rafael Puyana antes de la grabación del Duo Concertante. Véase en DRIVER, Paul. «Tribute to Stephen Dodgson» <https://bit.ly/39ISYWo> [consulta 10-11-2017].

¹²⁵⁸ EMERY, Anthony [et al.]. *The story of Dartington*. [S.l.], Eric McNally, 1967. AMF. Fondo Puyana. C. 63-1224.

Esta pieza musical –como divulgaron los diarios *The Observer* y *The Musical Times*– fue ejecutada posteriormente por ambos músicos en el *Queen Elizabeth Hall* durante los días 10¹²⁵⁹ y 11 de agosto de 1968¹²⁶⁰.

La publicación de la partitura se realizó por la editorial *Max Eschig* el mismo año de su creación¹²⁶¹. Cuatro años más tarde, *Cadenza Music* la reeditó incorporando las correcciones del propio compositor¹²⁶².

Esta obra, según informa Frances Bedford en *The American Music Teacher*, fue galardonada en el Concurso Internacional de Guitarra –promovido por *ORTF*– que se celebró en París en 1970¹²⁶³. Sin embargo, hubo algún que otro crítico, como J. V. C, que minusvaloró la tonalidad elegida por convertirse eventualmente en «obsesiva» y «cansina»¹²⁶⁴.

En cuanto a las grabaciones sonoras existentes interpretadas por John Williams a la guitarra y Rafael Puyana –referenciadas en la tabla inferior– exponen que esta se lanzó en julio de 1971 por el sello discográfico *CSB 72948*. Un año después, lo publicó la discográfica *Columbia* y en 1973 lo reeditó nuevamente *CSB 75948*. Finalmente, esta obra fue divulgada por *Sony* en 2015. La información facilitada en uno de los discos manifiesta que Rafael Puyana la interpretó con la copia del Hass (1740) fabricado por Robert Goble en 1994 en Oxford (Inglaterra)¹²⁶⁵.

Discografía de Música para guitarra y clave	
1971	<i>Music for guitar and harpsichord</i> [Grabación Sonora] / Rudolf Straube (1873-1950), Manuel Ponce (1882-1948), Stephen Dodgson (1924-2013); RAFAEL PUYANA, clavecin; JOHN WILLIAM, guitarra; JORDI SAVALL, viola da gamba. Reino Unido, Columbia, 1971.
1972	<i>Music for guitar and harpsichord</i> [Grabación Sonora] / Rudolf Straube (1873-1950), Manuel Ponce (1882-1948), Stephen Dodgson (1924-2013); RAFAEL PUYANA, clavecin; JOHN WILLIAM, guitarra; JORDI SAVALL, viola da gamba. UK, LP, 1972, https://bit.ly/33rSBzG [consulta 10-11-2017].
	<i>Musique pour guitare & clavecin</i> [Grabación sonora] / Rudolf Straube (1873-1950), Manuel Ponce (1882-1948), Stephen Dodgson (1924-2013) JOHN WILLIAMS, guitarra; RAFAEL PUYANA, clavecin; JORDI SAVALL, viola da gamba. New York: Columbia Masterworks, 1972, https://bit.ly/2x3qdYG [consulta 10-11-2017]. AMF. Fondo Puyana. C. 101-2682, C. 101-2705.

¹²⁵⁹ [s.a.]. «Royal Albert Hall. Henry Wood...», p. 20; [s.a.]. «Royal Albert Hall. Henry Wood. Promenade Concerts. Purcell Room 5. 45 p. m» en *The observer*, 11-08-1968, p. 20; GILL, Dominic. «South Bank Summer Music». *The Musical Times*, CIX, 1508 (1968), p. 938.

¹²⁶⁰ [s.a.]. «Queen Elisabeth Hall. South Bank Summer Music. 11-08-1968. 19h45. John Williams (guitarra), Rafael Puyana (clave), Straube, Weiss, Dogdson, Couperin, Ponce» en *The observer*, 04-08-1968, p. 20; [s.a.]. «Queen Elisabeth Hall. South Bank Summer Music. 11-08-1968. 19h45. John Williams (guitarra), Rafael Puyana (clave), Straube, Weiss, Dogdson, Couperin, Ponce». *The Musical Times*, CIX, 1505 (1968) p. 690.

¹²⁶¹ NASH, P. «An interview with Stephen...», pp. 15-19.

¹²⁶² DOGSON, Stephen. *Duo Concertante pour clavecin & guitare* [partitura]. Cadenza Music, [s.f.], <https://bit.ly/36pgH15> [consulta 13-11-2017].

¹²⁶³ BEDFORD, F. «Harpsichord Chamber music repertoire...», p. 34.

¹²⁶⁴ LAWRENCE MACKENZIE, J. *The Guitar Works of Stephen Dodgson...*, p. 155; BEDFORD, F. «Harpsichord Chamber music repertoire...», p. 34.

¹²⁶⁵ Información en el disco, <https://bit.ly/2Y8HJFh> [consulta 13-11-2017].

	<i>Music for guitar and harpsichord</i> [Grabación Sonora] / Rudolf Straube (1873-1950), Manuel Ponce (1882-1948), Stephen Dodgson (1924-2013); RAFAEL PUYANA, clavecin; JOHN WILLIAM, guitarra; JORDI SAVALL, viola da gamba. Australia, LP, 1972, https://bit.ly/39XC8XP [consulta 10-11-2017].
1973	<i>Musique pour guitare & clavecin</i> [Grabación sonora] / Rudolf Straube (1873-1950), Manuel Ponce (1882-1948), Stephen Dodgson (1924-2013). JOHN WILLIAMS, guitarra; RAFAEL PUYANA, clavecin; JORDI SAVALL, viola de gamba. UK: CBS (DL) 1973.
	<i>Musique pour guitare & clavecin</i> [Grabación sonora] / Rudolf Straube (1873-1950), Manuel Ponce (1882-1948), Stephen Dodgson (1924-2013). JOHN WILLIAMS, guitarra; RAFAEL PUYANA, clavecin; JORDI SAVALL, viola da gamba. [S.l.]: [s.n.], (DL), 1973.
2015	<i>Music for guitar and harpsichord. Straube, Ponce and Dodgson: Guitar Works.</i> [Grabación sonora]/ Rudolf Straube (1873-1950), Manuel Ponce (1882-1948), Stephen Dodgson (1924-2013). JOHN WILLIAMS, guitarra; RAFAEL PUYANA, clavecin; JORDI SAVALL, viola da gamba. [S.l.]: Sony, 2015, https://spoti.fi/2x1X7Jd [consulta 10-11-2017].

Tabla 34. Discografía de John Williams y Rafael Puyana en Música para guitarra y clave.

5.1.5. Alain Louvier (1945) *Études pour Agresses* (1972).

Alain Louvier es un compositor francés, con una gran producción musical, que también dedicó –a petición del 7º Festival Estival de París de 1972– una de sus obras a Rafael Puyana.

Fue todo un privilegio haberle entrevistado en su propio estudio y haber conocido más detalles sobre cómo surgió el proyecto, los aspectos compositivos e interpretativos de su obra *Études pour Agresses*, una serie de estudios –para piano, para clave moderno, dos pianos, clavecín y orquesta de cuerdas– agrupados en 6 libros y compuestos entre los años 1964 y 1987¹²⁶⁶.

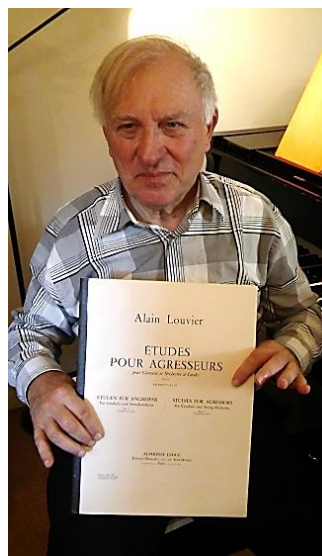


Figura 82. Alain Louvier et *Études pour Agresses* (Livre 5). Estudio del compositor. Fotografía. M. Victoria Arjona González

Aunque no se ha conseguido la partitura de *Études pour Agresses*, formados por los estudios N° 24 al 29 para clave y cuerdas, se ha podido conocer algunos aspectos de la misma a partir del testimonio del propio compositor. Louvier explica que el título fue decidido en 1963 y tenía una doble función. Por un lado, hacía mención a la técnica de ataque –que incorpora siempre el número 16 (10 dedos, 2 palmas, 2 puños y 2 antebrazos)– correspondiente a la suma de elementos necesarios para interpretar esta obra. Por otro, Louvier pretendía provocar introduciendo fragmentos de reconocidas piezas como la *Appassionata* de Beethoven y otros compositores como Bartok o Guillaume de Machaut, interpretadas en el clave con *clúster* y otras técnicas pianísticas modernas. De igual manera, Louvier incorporó *glissandos*, *staccatos* o golpes en el resto de instrumentos y en el conjunto de la obra introdujo grandes contrastes dinámicos separados por silencios para generar tensión¹²⁶⁷.

A pesar de que el compositor afirma que comenzó tarde a tocar el clavecín Pleyel –de gran complejidad a la hora de interpretarlo, según declara Louvier–, se sintió atraído por la sonoridad y las posibilidades técnicas que le posibilitaban hacer un proceso de orquestación formidable.

Louvier creó el quinto libro de *Études pour Agresses*, escrito para clave y orquesta de 11 cuerdas –6 violines, 2 altos, 2 cello y 1 contrabajo– construido a partir de número de oro y la serie de *Fibonacci*, durante su estancia en la *Villa Médicis* (Roma)¹²⁶⁸. Por aquel entonces, Louvier no conocía personalmente a Rafael Puyana, aunque sí sabía de las interpretaciones y grabaciones discográficas que este había

¹²⁶⁶ LOUVIER, Alain. Alain Louvier, en *Alain Louvier*, [s.f.], <https://bit.ly/2NxEpBy> [consulta 14-11-2017].

¹²⁶⁷ Entrevista realizada por M. Victoria Arjona a Alain Louvier (París, Francia, 16-10-2017).

¹²⁶⁸ CASTANET, Pierre Albert. *Louvier... Les claviers de Lumière...*, pp. 145-146.

realizado. Por ello, posiblemente su relación se iniciase en 1971, a partir de la composición que el festival le demandó. En los encuentros que tuvieron, Louvier tuvo la ocasión de describir a Rafael Puyana el esbozo de la composición que tenía en mente y también le mostró su tercer libro para clave con todos los ornamentos y forma de interpretar.

Según testimonia Louvier, el clavecinista colombiano estuvo muy contento de colaborar con él porque le resultaba muy útil que alguien compusiese conociendo muy bien el instrumento. Sin embargo, el intérprete se sinceró y le dijo que también tuvo que aplicarse mucho a la hora de estudiar la obra porque poseía una nomenclatura de signos que requerían una forma de tocar específica e inusual en el clave –con los puños y el antebrazo– a la que el músico colombiano no estaba habituado. Louvier asistió varias veces a la casa Parísina de Puyana para preparar con él la obra. Una vez que el solista y la agrupación habían trabajado la partitura de forma separada, realizaron varios ensayos conjuntos para preparar el estreno¹²⁶⁹, el cual tuvo lugar el 24 de Julio de 1972 en la facultad de derecho de París a las 21h. El programa incluía cinco obras de las cuales en tres de ellas participaba el intérprete tocando el clave. La primera pieza, fue el *Concerto, op. 4 N° 6 en Si b Major* de G. F. Haëndel. La segunda, el *Concerto* de Falla realizado junto con el gran Pierre-Yves Artaud –que por aquellos años era un estudiante– a la flauta, Claude Maisonneuve con el oboe y Michel Portal al clarinete. Sin embargo, se desconocen el resto de solistas que interpretaron el violín y violonchelo. La tercera y última pieza fue el estreno d' *Études pour Agressseurs pour clavecin et cordes* a cargo del *Ensemble Instrumental* de Francia y Rafael Puyana al clave con un Neupert. Asimismo, contó con la sonorización del C. I. R. M y Jean-Etienne Marri. Tan sólo las dos últimas piezas fueron dirigidas por Alain Louvier, como se puede observar en programa de mano¹²⁷⁰.

Louvier recuerda los aplausos efusivos que recibió el estreno de su obra y lo asombrado que quedó el público en el pasaje musical donde Puyana tocaba el clave con los puños y antebrazos¹²⁷¹. A pesar de la aceptación que tuvo la obra, no se refleja entre los programas de concierto registrados hasta el momento que el clavecinista interpretase esta obra en otro recital, por lo que posiblemente fuese la única vez que la ejecutó. Esta hipótesis queda reforzada por la correspondencia mantenida entre ambos músicos, donde se conserva tan solo una carta sin fecha que Alain Louvier –a juzgar por la fecha se estima que pudo ser entre 1975-1977 por la dirección que en ella se refleja¹²⁷²– envía

¹²⁶⁹ Entrevista realizada por M. Victoria Arjona a Alain Louvier (París, Francia, 16-10-2017).

¹²⁷⁰ Programa de mano. Rafael Puyana (clave) y el Conjunto Instrumental de Francia [Pierre-Yves Artaud (flauta), Claude Maisonneuve (oboe), Michel Portal (clarinete)]. Facultad de Derecho de París (Francia). 24-07-1972. 21h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.

¹²⁷¹ Entrevista realizada por M. Victoria Arjona a Alain Louvier (París, Francia, 16-10-2017).

¹²⁷² Según Louvier, nunca recibió una carta del intérprete, puesto que todos los asuntos los resolvían por teléfono. De esa manera, sólo nos queda el testimonio viviente de Louvier.

al intérprete para mostrar su anhelo de retomar la obra, dado que tras el estreno no había vuelto a interpretarse debido a su dificultad, ni tampoco se había editado¹²⁷³.

A diferencia de los otros estudios de Alain Louvier que integran *Études pour Agressors* de los que existen grabaciones discográficas, los que conciernen al 5º libro –*Études 24 à 29 pour clavecin et cordes* (1972)– tan sólo se ha encontrado una grabación en directo que alguien realizó durante el estreno y regaló posteriormente al compositor. Para concluir, solo se ha de anotar la admiración que Louvier manifestó por el intérprete durante la entrevista, a quien mostraba un gran respeto por lo que representaba y su manera de interpretar¹²⁷⁴.

¹²⁷³ Carta. Alain Louvier a Rafael Puyana. Ville de Boulogne-Billancourt-[S.l.]. 20-08-[s.f.]. Carta original manuscrita. Cedita amablemente por Alain Louvier.

¹²⁷⁴ Entrevista por M. Victoria Arjona a Alain Louvier (París, Francia, 16-10-2017).

5.1.6. Xavier Montsalvatge (1912-2002): *Concerto del Albayzin* de Montsalvatge (1978)

En la correspondencia entre Xavier Montsalvatge y Rafael Puyana hallados en la biblioteca del clavecinista, se han registrado un total de veintitrés cartas. A través de las cuales se evidencian los aspectos musicales que trataron en torno a la composición, estrenos, grabaciones y recitales que programaron del *Concerto del Albayzin*, además de narrarse algunas cuestiones personales. Nuevamente se partirá del enfoque de la tripartición de Jean-Jacques Nattiez presentada con anterioridad para realizar el análisis de la obra.

En el primer estrato se presenta el inicio de este proyecto, el cual se remonta al año 1975, cuando el Ministerio de Educación y Ciencia demandó crear a Xavier Montsalvatge una composición de clave¹²⁷⁵ y orquesta para estrenarse en octubre de 1976 en Sevilla. Desde el primer momento el compositor catalán tuvo claro que, por la amistad que mantenía con Rafael Puyana¹²⁷⁶, dedicaría su obra al clavecinista colombiano y además lo propondría como intérprete para el estreno¹²⁷⁷.

Puyana sabía que Montsalvatge estaba interesado en escribir una obra para clave, un instrumento que despertaba una gran fascinación en ambos músicos. Dicha predilección les hizo mantener dilatadas conversaciones en torno a las posibilidades que tenía el instrumento en la música contemporánea y sobre la que creían que no estaban lo suficientemente exploradas:

Admiro en Rafael Puyana su exhaustivo conocimiento del clave como intérprete tanto como musicólogo y hasta, en cierto modo, lutier. Extraordinariamente exigente en cuanto a la pulcritud en la pulsación, no tiene un concepto puramente tradicionalista del instrumento por lo que versiones responden al estilo de la época a la que pertenecen.

En largas conversaciones, hablamos incansablemente de las posibilidades del clave en el área de la música contemporánea y no disintimos al considerar que son reales y que no han sido todavía suficientemente exploradas¹²⁷⁸.

Durante el transcurso compositivo, la obra experimentó numerosas modificaciones. Si bien Montsalvatge consideró los cambios musicales con más claridad, el título, como se constata seguidamente, fue un continuo devenir.

La primera idea de Montsalvatge era estructurar la obra –que llevaría por título *Caligramas Venecianos*– en tres o cuatro movimientos semejantes a la de un concertino,

¹²⁷⁵ Se empleará el término clave según la terminología que aporta el artículo RIPIN, Edwin *et al.* «Harpshicord». *Grove Music Online*, [s.f.], <https://bit.ly/3sQA7oY> [consulta 01-06-2018].

¹²⁷⁶ Relación que comenzó en la primera actuación que el intérprete colombiano tuvo en el *Palau de la Música* de Barcelona pero fue durante la celebración del VII Curso Manuel de Falla de Granada de 1976 cuando esta se estrechó. PUYANA, Rafael. «Homenaje a Xavier Montsalvatge» [1 hoja]. París, 00-07-2004. Incluido en el Fax. Rafael Puyana a Mónica Pagés. París. 20-07-2004. Carta original fotocopiada. AMF. Fondo Puyana Caja Nº 100. 5. 1 Correspondencia; El mismo texto aparece publicado en GÓMEZ, José Luis. «Testimonios: Rafael Puyana». *Xavier Montsalvatge: homenaje a un compositor*. Llorenç Caballero Pamiès (ed). Madrid, Fundación Autor, 2005, p. 246.

¹²⁷⁷ Carta. Xavier Montsalvatge a Rafael Puyana. Barcelona-[S.I.]. 19-04-1976. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja Nº 100. Correspondencia. 5. 1. Cartas cruzadas.

¹²⁷⁸ MONTSALVATGE, X. *Papeles autobiográficos al alcance del recuerdo...*, p. 196.

donde el clave tuviese un protagonismo especial. Asimismo, el compositor catalán había previsto finalizar y enviar al intérprete colombiano el primer y/o segundo movimiento de la voz del clave, antes del encuentro que tendrían en el Festival Internacional de Música y Danza de Granada de 1976, lugar donde realizaría la última entrega del solista¹²⁷⁹. Pero como se corrobora en cartas posteriores, Montsalvatge se retrasó en su plan de trabajo y proporcionó la partitura del segundo *Caligrama* –cuyo título pasó a llamarse *Concerto para clave y orquesta*– en la carta del 1 de septiembre de 1976. En ella, el compositor manifestó algunas aclaraciones referentes a alteraciones musicales e interpretación del primer movimiento, además de informar del inicio del que sería el último: un Rondó¹²⁸⁰. Sin embargo, un nuevo imprevisto se interpuso en este proceso compositivo de Montsalvatge, quien obtuvo el encargo de una obra para violonchelo solicitado nuevamente por el Ministerio para el año 1976 con motivo de la conmemoración del centenario del nacimiento de Pau Casals¹²⁸¹. A pesar de tener que atender este compromiso, el músico catalán se vio obligado a terminar este último movimiento para que Puyana pudiera llevarlo consigo al viaje que tenía previsto a Colombia a mediados de enero de 1977¹²⁸². No obstante, y como se evidencia en una carta posterior, no fue hasta comienzos de febrero cuando Montsalvatge finalizó la obra de clave y se la entregó al clavecinista a principios del mes siguiente.

Durante el trascurso compositivo, Montsalvatge tenía muy avanzada la escritura del tercer movimiento cuando recibió de la mano de María Teresa Chenlo las fotocopias de dos *fandangos* colombianos. Aunque el músico catalán revisó el material, consideró no tenerlo en cuenta para esta composición –dado que estilísticamente eran piezas muy diferentes–, aunque sí lo había contemplado para una creación musical posterior, pensada para clave y que también estaría dedicada a Puyana¹²⁸³.

Nuevamente Montsalvatge decidió cambiar el título de su obra a *Concerto per un virtuoso*¹²⁸⁴ con el deseo de destacar la virtud interpretativa de Rafael Puyana¹²⁸⁵. A pesar de que el rótulo le gustaba al compositor¹²⁸⁶, la terminología empleada no terminaba de convencerle, puesto que la palabra «virtuoso» posee una connotación

¹²⁷⁹ Carta. Xavier Montsalvatge a Rafael Puyana. Barcelona-[S.l.]. 19-04-1976. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia. 5. 1. Cartas cruzadas.

¹²⁸⁰ Carta. Xavier Montsalvatge a Rafael Puyana. Barcelona-[S.l.]. 01-09-1976. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia. 5. 1. Cartas cruzadas.

¹²⁸¹ [s.a.]. Xavier Montsalvatge. Estreno de *Micro-Rapsòdia a la memoria de Pau Casals* (1976) a cargo de Pedro Corostola (violonchelo) y Manuel Carra (piano), previsto para realizarse en Barcelona en diciembre de 1976 y finalmente tuvo lugar el 11 de mayo de 1977, en *XavierMontsalvatge*, [s.f.], <https://bit.ly/3c3aY17> [consulta 25-10-2017].

¹²⁸² Carta. Xavier Montsalvatge a Rafael Puyana. Barcelona-[S.l.]. 16-10-1976. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia. 5. 1. Cartas cruzadas.

¹²⁸³ Carta con sobre. Xavier Montsalvatge a Rafael Puyana. Barcelona-[S.l.]. 02-02-1977. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia. 5. 1. Cartas cruzadas.

¹²⁸⁴ Carta con sobre. Xavier Montsalvatge a Rafael Puyana. Barcelona-París. 02-03-1977. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia. 5. 1. Cartas cruzadas.

¹²⁸⁵ Carta con sobre. Xavier Montsalvatge a Rafael Puyana. Barcelona-[S.l.]. 02-02-1977. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia. 5. 1. Cartas cruzadas.

¹²⁸⁶ Carta con sobre. Xavier Montsalvatge a Rafael Puyana. Barcelona-[S.l.]. 08-09-1977. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia. 5. 1. Cartas cruzadas.

diferente fuera de las fronteras europeas¹²⁸⁷. Inquieto por acertar en el título de la obra, Montsalvatge pidió opinión al clavecinista. Sin embargo, el intérprete se limitó a dejarla a su elección¹²⁸⁸ pero le sugirió relacionarlo con Granada y con la Casa del Chapiz, el lugar donde surgió la idea de su creación¹²⁸⁹. Pese a que la propuesta de Granada complacía al compositor, quería que su obra quedase exenta de cualquier tópico alhambrista y se mostró bastante escéptico a llamar su obra *Concierto de Granada*¹²⁹⁰. Por ello, intentó buscar otra denominación de la obra musical siguiendo la línea de admiración hacia el intérprete y a su país como había desarrollado anteriormente. De ahí apareció *Concerto Crisopeya*, cuyo título tenía el propósito de recordar el oro colombiano¹²⁹¹. Una fugaz designación que tampoco lo sedujo ya que, tras meditarlo, decidió retomar la propuesta sugerida por Rafael Puyana; aquella que aludía la génesis de la idea y evocaba «la fascinación» que le producía el barrio de la ciudad de la colina roja. Fue así como la obra adquirió su mención definitiva: *Concerto del Albayzín*¹²⁹²:

El título «Concierto del Albayzín» no tiene otro significado que el de anotar, de alguna manera, la circunstancia de que se estrene en Granada, a la vez de expresar, con una ortografía primigenia, el nombre del más bello barrio de esta ciudad, como testimonio de la fascinación de su imagen ha ejercido en mí.

En nuestros días muchos otros compositores vuelven sus ojos y sus oídos hacia el Albaicín para escuchar sus latidos y sus ecos, emprendiendo desde sus atalayas el audaz vuelo de la inspiración musical. Por eso nada ha terminado, la historia continúa. Sólo hemos abierto un poco la cortina del pasado y hemos presenciado algunos momentos de la unión, caso conyugal de una de las artes más antiguas de la Humanidad con uno de los más bellos barrios de Granada¹²⁹³.

Tras la explicación de la transformación que sufrió la designación de esta pieza musical, se prosigue con la contextualización compositiva y los elementos más destacados de la misma.

El Concerto del Albayzín es una obra sinfónica que pertenece al tercero de los tres períodos de composición que Montsalvatge establece en su obra. Una etapa donde el músico catalán experimentó sobre la función, producción y potencia sonora del arpa, el clave y la guitarra como instrumentos solistas para la composición de tres

¹²⁸⁷ Carta. Xavier Montsalvatge a Rafael Puyana. Barcelona-París. 29-11-1977. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia. 5. 1. Cartas cruzadas. Nota: Está adjunta a la Carta. Jesús Aguirre y Ortíz de Zárate a Xavier Montsalvatge. Madrid-Barcelona. 17-11-1977. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia. 5. 1. Cartas cruzadas.

¹²⁸⁸ Carta. Rafael Puyana a Xavier Montsalvatge. París-Barcelona. 30-10-1977. Carta, copia al carbón, mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia. 5. 1. Cartas cruzadas.

¹²⁸⁹ GÓMEZ, José Luis. «Testimonios: Rafael Puyana». *Xavier Montsalvatge: homenaje...*, p. 246; GUERRERO MARTÍN, J. *Xavier Montsalvatge, administrador de armonías y silencios...*, pp. 421-425.

¹²⁹⁰ Carta. Xavier Montsalvatge a Rafael Puyana. Barcelona-París. 08-11-1977. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia. 5. 1. Cartas cruzadas.

¹²⁹¹ Carta. Xavier Montsalvatge a Rafael Puyana. Barcelona-París. 29-11-1977. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia. 5. 1. Cartas cruzadas.

¹²⁹² MONTSALVATGE, X. *Papeles autobiográficos al alcance del recuerdo...*, pp. 196-197.

¹²⁹³ GARCÍA GUARDIA, Gabriel. «De Falla y Lorca a la música actual» en *Ideal*, 20-07-1985, pp. 3-4.

conciertos¹²⁹⁴. Aunque Montsalvatge solía decir que tenía como modelo las dos grandes obras escritas para clavicémbalo en el siglo XX dedicadas a Wanda Landowska –el *Concerto para clave y cinco instrumentos* de Manuel de Falla (1926) y el *Concert Champêtre* de Francis Poulenc (1928)– intentó alejarse de estas propuestas musicales para aportar su propia visión¹²⁹⁵. No obstante, José Guerrero anotó que el compositor gerundense también tuvo presente el *Albayzín* de Iberia de la Albéniz (1909) durante su proceso creativo¹²⁹⁶.

Se ha de tener presente que Montsalvatge en 1975 había experimentado cómo establecer el equilibrio sonoro entre el arpa y la orquesta completa en su *Concerto Capriccio*¹²⁹⁷. Tres años más tarde se atrevió a resolver mayores dificultades de sonido presentadas –cambiando el arpa por el clave– en el *Concerto del Albayzín*¹²⁹⁸. A pesar de que en un principio el compositor catalán ideó la pieza sobre un conjunto reducido de unos cinco o seis instrumentos, más tarde decidió emplear una orquesta que no fuese demasiado numerosa y le permitiese destacar «la especial sonoridad del clave»¹²⁹⁹ – caracterizada por tener una limitada proyección sonora que exigía «un ambiente de recogimiento» para que se apreciaran «las sutilezas tímbricas»¹³⁰⁰– con el objeto de conseguir un diálogo sonoro equitativo entre solista y orquesta¹³⁰¹. Así lo describía él mismo en una entrevista ofrecida en el diario granadino *Patria*:

La tímbrica del clavicémbalo («clavicémbalo» como Rafael Puyana –a quien está dedicada mi obra– considera que debería llamarse) tan incisiva como delicada, concreta y, paradójicamente, evanescente, siempre me pareció atractiva y llena de posibilidades aplicables a un lenguaje y unos conceptos musicales distantes de cualquier afinidad con los estilos arcaicos y, sobre todo, opuestos al posible manierismo del repertorio propio del siglo XVIII tan frondoso para el instrumento.

Con este punto de partida y sin recurrir a efectismos o desviaciones de mi línea compositiva libre, que ya considero propia, escribí la partitura que, por lo demás, se adapta, aunque sin rigor excesivo, a la morfología característica del concierto.

El inicial planteamiento con una orquestación ceñida a 5 o 6 instrumentos, lo abandoné pronto, seducido por la aventura de conseguir el diálogo y la confrontación (difícil, soy consciente de ello) del clave con una orquesta completa aunque no numerosa. [...]¹³⁰².

El epistolario de ambos músicos evidencia que, con el propósito de realizar algunos retoques sobre la composición, Montsalvatge concertó cuatro reuniones con el intérprete colombiano durante los años 1976-1977. Tres de ellas estuvieron fijadas en París¹³⁰³, desconociendo el lugar donde se acordó la restante¹³⁰⁴. La correspondencia

¹²⁹⁴ OLIVES, Juan José. «Etapas y Estilo». *Xavier Montsalvatge: homenaje a un compositor*. Llorenç Caballero Pàmies (ed). Madrid, Fundación Autor, 2005, p. 80.

¹²⁹⁵ MONTSALVATGE, X. *Papeles autobiográficos al alcance del recuerdo...*, p. 195.

¹²⁹⁶ GUERRERO MARTÍN, J. *Xavier Montsalvatge, administrador de armonías y silencios...*, p. 423.

¹²⁹⁷ [s.a.]. Comentarios. *Concerto Capriccio de Xavier Montsalvatge*, en *Arpmusic*, <https://bit.ly/39mqUwM> [consulta 30-10-2017].

¹²⁹⁸ MONTSALVATGE, X. *Papeles autobiográficos al alcance del recuerdo...*, p. 195.

¹²⁹⁹ Carta con sobre. Xavier Montsalvatge a Rafael Puyana. Barcelona-[S.l.]. 02-02-1977. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja Nº 100. Correspondencia. 5. 1. Cartas cruzadas.

¹³⁰⁰ MONTSALVATGE, X. *Papeles autobiográficos al alcance del recuerdo...*, p. 195.

¹³⁰¹ OLIVES, J. J. «Etapas y Estilo». *Xavier Montsalvatge: homenaje a un compositor...*, p. 80.

¹³⁰² [s.a.]. «Hoy, con la Orquesta RTVE y Rafael Puyana...», p. 9.

¹³⁰³ Véanse los 1, 2 y 4 encuentros en: Carta. Xavier Montsalvatge a Rafael Puyana. Barcelona-[S.l.]. 19-04-1976; Carta. Xavier Montsalvatge a Rafael Puyana. Barcelona- [S.l.]. 16-10-1976; Carta con sobre.

revela que el primer encuentro no llegó a producirse¹³⁰⁵ y que posiblemente, el resto de citas fueron canceladas por los proyectos profesionales que ambos músicos se encontraban realizando.

Desde que el compositor hizo la última entrega de la obra en marzo de 1977, Puyana tardó varios meses en emitir una respuesta. El retraso inquietó al compositor, quien comenzó a pensar que no había realizado un buen trabajo. No obstante, fue una percepción totalmente contraria a la del intérprete, quien siempre estuvo interesado en el proyecto¹³⁰⁶. Según relata Rafael Puyana, la demora se debió al estudio minucioso que había llevado a cabo con el único fin de sugerirle algunas modificaciones de mejora redactadas en folio y medio de extensión. Cuando estas estuviesen corregidas, el clavecinista requería el envío de la partitura corregida para así poderla practicar adecuadamente¹³⁰⁷. Estas rectificaciones, como se constata en el epistolario, fueron aceptadas e incluidas por Montsalvatge en la partitura¹³⁰⁸.

A pesar de que en el mes de noviembre de 1977 la partitura había sido entregada a la Comisaría de la Música como estipulaba el contrato, Puyana recomendó al compositor realizar unas modificaciones al final de la pieza –utilizando material de la reexposición– con la intención de proporcionar «un mejor sentido conclusivo»¹³⁰⁹, cambio que Montsalvatge se comprometió a realizar cuando se trasladase a dicha institución y recuperase la partitura¹³¹⁰. Una vez que el músico catalán pudo rectificarla, se la envió al clavecinista a principios de marzo de 1978, rogándole que le indicase sus impresiones¹³¹¹. Un mes más tarde, el intérprete hacía acuse de recibo, notificando tras su revisión que las correcciones fueron «muy acertadas», añadiendo su felicitación, mostrando su entusiasmo en el trabajo que estaba haciendo y augurándole un éxito seguro en el estreno:

Querido Xavier:

Recibí oportunamente tus cartas y correcciones así como la añadidura del último movimiento, que me parece muy acertada. Te felicito por el título definitivo; lo encuentro muy apropiado ya que la idea de componer esta obra nació en Granada y su estreno se

Xavier Montsalvatge a Rafael Puyana. Barcelona-París. 02-03-1977. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja Nº 100. Correspondencia. 5. 1. Cartas cruzadas.

¹³⁰⁴ 3^{er} encuentro: Carta con sobre. Xavier Montsalvatge a Rafael Puyana. Barcelona-[S.l.]. 02-02-1977. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja Nº 100. Correspondencia. 5. 1. Cartas cruzadas.

¹³⁰⁵ Carta. Xavier Montsalvatge a Rafael Puyana. Barcelona-[S.l.]. 16-10-1976. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja Nº 100. Correspondencia. 5. 1. Cartas cruzadas.

¹³⁰⁶ MONTSALVATGE, X. *Papeles autobiográficos al alcance del recuerdo...*, p. 196.

¹³⁰⁷ GUERRERO MARTÍN, J. *Xavier Montsalvatge, administrador de armonías y silencios...*, pp. 421-425.

¹³⁰⁸ Carta con sobre. Xavier Montsalvatge a Rafael Puyana. Barcelona-[S.l.]. 08-09-1977. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja Nº 100. Correspondencia. 5. 1. Cartas cruzadas.

¹³⁰⁹ Carta. Xavier Montsalvatge a Rafael Puyana. Barcelona-París. 08-11-1977. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja Nº 100. Correspondencia. 5. 1. Cartas cruzadas.

¹³¹⁰ Carta. Xavier Montsalvatge a Rafael Puyana. Barcelona-París. 29-11-1977. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja Nº 100. Correspondencia. 5. 1. Cartas cruzadas.

¹³¹¹ Carta. Xavier Montsalvatge a Rafael Puyana. Barcelona-París. 08-03-1978. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja Nº 100. Correspondencia. 5. 1. Cartas cruzadas.

llevará a cabo en la ciudad de El Albaicín. Estoy trabajando en ella con entusiasmo y espero que con ella logremos el éxito que se merece. [...] ¹³¹².

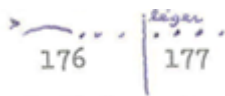
Se acercaba la fecha del estreno y como se demuestra en la correspondencia, Montsalvatge estuvo hasta el último momento revisando y modificando la partitura ¹³¹³. Incluso habiendo pasado 16 años de su estreno, una carta que contiene adjunto un borrador y un documento escrito a máquina hallada en la biblioteca del clavecinista ¹³¹⁴, demuestra que también el intérprete colombiano continuó repasando la obra y anotando algunas modificaciones de cuestiones dinámicas, especialmente porque estas podrían denotar un origen pianístico, cuestiones que no estaban relacionadas con la naturaleza del clave. Por ello, Puyana le sugirió que eliminase en la medida de lo posible las indicaciones de tres efectos –crescendos, diminuendos y sforzandos– «sustituyéndolos por términos musicales que indiquen la intención musical, por ligaduras que señalen la dirección de la frase, acentos > en vez de Sfz., etc». Del mismo modo, el clavecinista se preocupó de enumerar los compases y de anotar las correcciones que estimó oportunas como una propuesta de mejora para incorporarlas en la partitura orquestal:

Primer movimiento

Los crescendos, diminuendos y Sfz, a juicio de los clavecinistas de hoy, revelan un concepto de origen pianístico, enfáticamente rechazado por ellos. Los más pedantes acusan a los compositores modernos de no conocer el clave y querer imponerle efectos dinámicos pianísticos que no comulgan con su naturaleza. Convendría eliminar lo más posible las indicaciones de estos tres efectos, sustituyéndolos por términos musicales que indiquen la intención musical, por ligaduras que señalen la dirección de la frase, acentos > en vez de Sfz., etc. Por ejemplo, en el compás 54, borrar el crescendo e indicar “collé” y en el compás 55, quitar el F y marcar “piu tenuto”. En los compases como el 60, eliminar los diminuendos (>) y, con dejar la ligadura y añadir un punto de staccato sobre la tercera corchea del compás, el clavecinista captará y logrará el fraseo deseado. Compás 114 (Andante quasi moderato): Pieno que suena mejor “rasguear” los acordes de la mano izquierda; así acompañan con ventaja el canto, y es más clavecinístico. Bastaría con ponerle solamente al lado del primer acorde una señal de arpeggio: ξ , y el intérprete captará la idea de inmediato. Los clavecinistas, por su costumbre con la música barroca, generalizan y arpeggian “de facto”, por instinto, si no ven indicación que los obligue a lo contrario. A meos que tu prefieras los acordes “plaqué”, en cuyo caso sería útil indicarlo.

Compases 130 y 162: eliminar el crescendo y sustituirlo por una ligadura que vaya desde la redonda hasta la primera nota del siguiente compás. Otra solución: sustituir el \llcorner por una flecha, así: \longrightarrow

Compases 176 y 177: para eliminar el diminuendo, sustituirlo por una combinación de indicaciones de fraseo y touché, podría ser así:



Compás 200: quitar el diminuendo, puesto que el clave no permite hacerlo.

Compás 210: ídem. Aquí podría sustituirse por el término “perdendosi” o en el segundo tiempo “très léger” o “piu leggiero”.

Segundo movimiento

Compás 237: borrar la indicación... “sin pedal de resonancia”.

¹³¹² Carta. Rafael Puyana a Xavier Montsalvatge. Bogotá-Barcelona. 01-04-1978. Carta, copia al carbón, original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia. 5. 1. Cartas cruzadas.

¹³¹³ Carta. Xavier Montsalvatge a Rafael Puyana. Barcelona-[S.I.]. 09-05-1978. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia. 5. 1. Cartas cruzadas.

¹³¹⁴ Carta. Rafael Puyana a Xavier Montsalvatge. Ronda-Barcelona. 10-12-1994. Carta fotocopiada manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia. 5. 1.

Compás 252: quitar el S \dot{f} z y remplazarlo por un acento: >
 Compases 271 a 275 Mano derecha. Se escucha mejor el canto si se quitan las ligaduras en las notas de *valor de negra* que toca el pulgar en cada arpeggio.
 Compases 286 a 289: para el clave sobran las indicaciones



Tercer movimiento

Compases 462 a 466: quitar disminuendos en las escalas rápidas de la mano derecha.
 Compás 515: La indicación de metrónomo debe ser la misma que en la sección final del primer movimiento $\text{♩} = 100$

P. S. Sería necesario revisar la parte de clave con reducción para piano y eliminar en ella cuanta indicación hay quedado... que no sea clavecinística¹³¹⁵.

Todos estos cambios fueron incluidos en las *particellas* y partituras localizadas de la obra. En lo que respecta a su edición, es sabido que el *Concerto del Albayzín*, en forma manuscrita, estuvo administrado por Unión Musical Española (UME) hasta 1999 cuando Montsalvatge firmó un contrato con *Tritó Edicions*. Posteriormente, esta última hizo la impresión de la partitura y materiales orquestales que desde entonces facilita mediante alquiler¹³¹⁶. Además, se ha de anotar que la misma editorial encargó en 2002 a Albert Guinovart –alumno de Xavier Montsalvatge– una simplificación optativa de los instrumentos de percusión y siete años más tarde, encomendó a Amaia Zipitria realizar una reducción para piano de la parte orquestal, destinada al estudio y ensayos de la obra original.

En la biblioteca de Puyana se encuentra la partitura al clave con entradas orquestales que parece ser transcrita manualmente por Rafael Puyana (C. 100-3066), un sobre que contiene la fotocopia del original manuscrito de Montsalvatge revisado el 7 de mayo de 1978 (C. 100-3067), la *partita* para clavicémbalo publicada por *Tritó* en 1998 (C. 100-3069) y finalmente, las fotocopias de la pieza enviada el 20 de abril de 1999 por la misma editorial (C. 100-3068), cuyo embalaje posee unas notas escritas por el propio intérprete que dicen: «Concierto del Albayzín edición nueva fotocopias buenas (están fotocopias de ambos lados) Partitura de Orquesta y Parte de clave». La síntesis de las versiones de la obra localizadas hasta el momento, se puede contemplar en la siguiente tabla:

Música Impresa	Signatura
MONTSALVATGE, Xavier. <i>Concerto del Albayzín</i> [partitura]. [S.l.]: [s.n.], [1976-1977].	C. 100-3066
MONTSALVATGE, Xavier. <i>Concerto del Albayzín</i> [partitura]. [S.l.]: [s.n.], [ca. 1978].	C. 100-3067
MONTSALVATGE, Xavier. <i>Concerto del Albayzín</i> [partitura]. [S.l.]: [s.n.], [ca. 1978].	C. 100-3068
MONTSALVATGE, Xavier. <i>Concerto del Albayzín: per clavicémbalo e orchestra</i> [partitura]. Barcelona: Tritó Edicions cop. 1998.	C. 100-3069

¹³¹⁵ Adjuntos a la carta. Rafael Puyana a Xavier Montsalvatge. Ronda-Barcelona. 10-12-1994. Carta fotocopiada manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia. 5.1. Todas las palabras escritas en cursiva aparecen subrayadas en el original.

¹³¹⁶ La partitura general de dirección es el TR91, ISMN 979-0-69204-579-3 y el material orquestal (*particellas*) es el BR91, ISMN 979-0-69204-580-9. Sin embargo, no se ha hecho edición comercializable de estos ítems por tratarse de material en alquiler.

MONTSALVATGE, Xavier. <i>Concerto del Albayzín</i> para clavicémbalo (o piano) y orquesta. Reducción para solista y piano: Albert Ginovart [partitura]. Barcelona, Tritó Edicions. 2002. TI. TR-00091.	
MONTSALVATGE, Xavier. <i>Concerto del Albayzín</i> . para clavicémbalo (o piano) y orquesta. Reducción para solista y piano: Amaia Zipitria [partitura] Barcelona, Tritó Edicions. 2009. Referencia editorial: TR90. ISMN: 979-0-69204-581-6. Depósito legal: B-30796-2009.	

Tabla 35. Partituras del *Concerto del Albayzín* de Xavier Montsalvatge.

En el segundo nivel se expone el análisis interno de la obra, donde se presentan los aspectos musicales más destacados de la misma. Será la partitura localizada en el legado, con signatura C. 100-3068, la que se utilizará para realizar el análisis musical.

Las fuentes documentales dejan ver que Montsalvatge, que conocía bien el *Concerto* de Falla y de Poulenc, intentó hacer una propuesta musical alejada de estas archiconocidas obras. Si bien durante este proceso creativo se sabe que el compositor catalán tuvo presente el *Albayzín* de la *Iberia* de Albéniz (1909), el análisis musical demuestra que el título definitivo ha sido la única referencia localizada en torno al pintoresco barrio granadino, puesto que el músico catalán no incluyó reminiscencias de ritmos o cadencias andaluzas, aunque sí algunos paisajes de fantasía, misterio y magia. Algunas de estas peculiaridades sonoras fueron reflejadas por Enrique Franco para *El país*, donde el periodista puso de manifiesto que Montsalvatge plasmó en los pentagramas «no pocas vivencias emocionales de sus noches granadinas: ese misterio lejano, [...] la visión nocturna del viejo barrio desde el gran balcón de la plaza del Aljibe»¹³¹⁷.

Enseguida se va a describir musicalmente el *Concerto del Albayzín* al tiempo que se mencionarán las posibles confluencias que se encuentran con las obras anteriores y otros estilos compositivos. El resultado es una pieza musical de veinte minutos de duración que está dividida –al igual que las obras de Falla y Poulenc– en tres movimientos, siendo el primero *Con Spirito* [cc. 1-210], el segundo *Adagietto* [cc. 1-124] y el tercero *Moderato* [cc. 1-186], que integran distintas subsecciones establecidas por los cambios de tempo y compás, como se puede contemplar en la siguiente tabla:

¹³¹⁷ FRANCO, Enrique. «“Concierto de Albayzin” y “Requiem alemán”» en *El País*, 17-10-1978, <https://bit.ly/2Nru1Lr> [consulta 11-04-2020].

Concerto del Albayzín																												
Forma	I									II							III											
	1-37	38-113	114-130	131-141	142-145	146-162	163-165	167-200	201-210	1-27	28-34	35-46	47-60	61-67	68-84	85-98	99-124	1-23	24-31	32-63	64-79	80-99	100-110	1-1-1-1-2-6	127-150	151-180	181-186	
Métrica	4/4	2/4	4/4	2/4	4/4	2/4	4/4	2/4	4/4	6/8	3/4	6/8	3/4	6/8	3/4	3/4	4/4	2/4	4/4	2/4	4/4	2/4	3/4	3/4	4/4	3/4	4/4	
Tempo	<i>Con Spirito</i>	<i>Lo stesso tempo</i>	<i>Andante quasi moderato</i>	<i>Piú mosso</i>	<i>Con Spirito</i>	<i>Quasi moderato</i>	<i>Piú mosso</i>	<i>Con Spirito</i>	<i>Poco ritentato</i>	<i>Adagiato</i>	<i>Risoluto</i>	<i>Piú deciso</i>	<i>Tempo primo</i>	<i>Tempo primo</i>	<i>Tranquillo</i>	<i>Tempo primo</i>	<i>Ritenu to</i>	<i>Moderato</i>	<i>Allergretto</i>	<i>Lo stesso tempo</i>	<i>Poco più mosso</i>	<i>Moderato</i>	<i>Allegretto</i>	<i>Lo stesso tempo</i>	<i>Moderato</i>	<i>Allergretto</i>	<i>Poco ritentato</i>	
Dinámicas	<i>p</i> <i>f</i>	<i>f</i> <i>f</i>	<i>mf</i> <i>p</i>	<i>p</i> <i>p</i>	<i>f</i> <i>f</i>	<i>p</i> <i>f</i>	<i>f</i> <i>f</i>	<i>f</i> - <i>pp</i>	<i>ppp</i>	<i>pp</i>	<i>mf</i>	<i>p</i>	<i>pp</i>	<i>p</i>	<i>p</i>	<i>pp</i> <i>f</i>	<i>mf</i> <i>ppp</i>	<i>mf</i> - <i>p</i>	<i>p</i> <i>f</i>	<i>f</i> - <i>pp</i> <i>cre</i> <i>sc.</i>	<i>f</i> <i>pp</i>	<i>mf</i>	<i>f</i>	<i>f</i> <i>p</i>	<i>fpp</i>	<i>f</i>	<i>Pp</i> <i>pp</i> <i>p</i>	
Armonía	Lenguaje del siglo XX																											
Audición 1318	[00:00-06:40]									[00:00-08:20]							[00:00-05:00]											

Tabla 36. Forma musical del Concerto del Albayzín de Xavier Montsalvatge.

¹³¹⁸ *Concerto del Albayzín*. [Grabación sonora] / Xavier Montsalvatge (1912-2002). JAIME MARTÍN, flauta; PEPE ROMERO, guitarra; ALICIA DE LARROCHA, piano; MARÍA JOSÉ MONTIEL, soprano; JOSEP M. COLOM, piano. GIANANDREA NOSEDA, director. ORQUESTA DE CADAQUÉS. Barcelona: Editorial Tritó, 2013. <https://bit.ly/2JW3IIz> [00:00-06:40], <https://bit.ly/3a1FcAn> [00:00-08:20], <https://bit.ly/2K2JAnP> [00:00-05:00].

El primer movimiento presenta 9 subsecciones de *tempo*, dejando ver cómo la orquesta al comienzo –con la indicación *Con spirito*– va creando un diálogo en el que la celesta, el arpa y las cuerdas [cc. 1-18] realizan un continuo de notas tenidas que crean tensión y misterio, mientras los vientos desarrollan un discurso contrapuntístico que se ve interrumpido posteriormente por bloques verticales con unos ritmos muy marcados, creados entre los instrumentos de viento [cc. 19-23, cc. 29-30] o sobre el conjunto instrumental con sonoridades estridentes que emulan a Stravinsky en *La Consagración de la Primavera* con ciertos toques minimalistas [cc. 21-23, 29-30].

Esta perpendicularidad es liderada en *Lo stesso tempo* por el clave, que actúa como un motor mediante progresiones de acordes (Véase la figura 83: I Mov, cc. 31-38). El ritmo adquiere un mayor protagonismo tal y como se observa en el uso de recursos como acentos, silencios, dinámicas, variaciones motívicas y establece un diálogo puntual con los vientos, el arpa [cc. 31-35, 39-41] y la percusión [cc. 41-43, 46-53, 62-65, 73-114] donde participan 4 *Wood blocks* seguidos de 4 *Temple blocks*, unos instrumentos que tienen una sonoridad muy similar y que son ejecutados con baqueta de goma para no hacer el ataque tan duro ni estridente. El punto de mayor tensión se sitúa posteriormente, cuando aparece el conjunto instrumental al unísono, con *sforzandos*, notas acentuadas e interpretadas de forma enérgica [en los cc. 72-77]. A continuación, comienza una nueva parte [cc. 77-106] en el que se reduce el conjunto orquestal a seis instrumentos. Interviene un tambor pequeño ejecutado con pincel –presentando una variación rítmica– el clavicémbalo –realizando amplios intervalos– junto a los vientos y las cuerdas –formando un sostén armónico– que crean una sonoridad de intriga que fluctúa en intensidad hasta concluir en el *forte* inicial.

Un cambio de carácter y estilo cargado de expectación y cierta melancolía, definen la entrada del *Andante quasi moderato*. El clave realiza su intervención solística con una melodía muy ornamentada [cc. 114-130] y más tarde este es acompañado por el violonchelo con una línea descendente que abarca desde el Fa#4 al Do#2 [cc. 126-130]. El trino final que ejecuta el clave da paso al *Più mosso*.

Montsalvatge, en esta nueva subsección desarrolla –de manera más breve– una variación del material presentado en *Lo stesso tempo*. Se observa que el clave reduce la tensión armónico-rítmica en ambas manos [cc. 131-134] y posteriormente, como novedad, despliega los acordes en forma de tresillos [cc. 135-141] en lugar de presentarlos en bloque. Asimismo, el compositor catalán emplea otros instrumentos –como la celesta, el xilófono ejecutado con la baqueta dura, la flauta y el pícolo– para resaltar su timbre.

El movimiento continúa en *Con spirito* [cc. 142-146] donde Montsalvatge utiliza material que previamente usó en *Lo stesso tempo*. Desde el punto de vista rítmico, en esta ocasión el conjunto orquestal –a excepción de la celesta, el arpa y el clave– realiza la función que antes ejercía el clave, por lo que se puede deducir que el compositor pretendía resaltar esta célula rítmica tan característica:



Figura 83. I Mov (cc. 31-38, cc. 142-144).

A continuación, se introduce el *Quasi moderato* dando protagonismo a la flauta. Para ello Montsalvatge, por un lado, emplea una dinámica muy sutil que acompaña la interpretación. Por otro, el compositor utiliza una instrumentación minimalista formada por las cuerdas, el clave y el arpa –que sirven como sostén armónico y efectúan distintos efectos como pizzicatos, glissandos y arpeggios– la lira orquestal y un plato suspendido –que da coloratura y contribuye a recrear un ambiente de ensoñación y enigma– junto a la aparición escalonada del oboe, el clarinete y el fagot que establecen un diálogo con el clave [cc. 150-155]. Cabe destacar de este último instrumento las progresiones armónicas y cromatismos ascendentes y descendentes que ejercen como respuesta [cc. 152-158]. Esta subsección concluye con sonoridades de fantasía generadas por la ornamentación y los trinos en la melodía del clave y el grupo de viento, además de incluir los efectos del *glissando* en el arpa.

Nuevamente el motor rítmico es el protagonista en el *Più Mosso* [cc. 163-166]. El compositor evoca la sonoridad stravinskiana de *La Consagración* empleando en el discurso musical acentuaciones rítmicas y *pizzicatos* en las cuerdas, vientos y percusión que son interpretas con un carácter impetuoso, fuerte sobre un *crescendo* final que da paso a *Con Spirito* [cc. 167-200]. En esa penúltima subsección se presenta material reelaborado [Véanse los cc. 31-113] donde el clave establece un diálogo con las cuerdas y la percusión [cc. 168-182] llevada a cabo con los 4 *Temple blocks* interpretados con baqueta de goma.

El primer movimiento llega a su fin estableciendo un retorno hacia el inicio del mismo. Montsalvatge hace uso de juegos tímbricos que recrean una nebulosa de magia y fantasía con las cuerdas y la celesta –que desarrollan en progresión de semitonos el sostén armónico–, el arpa –que hace *glissandos* ascendentes y descendentes de Fa4-Mi7– y el clave con grupos de tresillos de semicorcheas y otros irregulares de siete notas. Como peculiaridad, éste concluye con la intervención de un plato suspendido.

El segundo movimiento muestra 8 subsecciones de *tempo*. Se inicia con un *Adagietto* en el que exhibe, de manera muy minimalista, las posibilidades sonoras de los instrumentos. En primer lugar, aparece el grupo formado por el arpa, la percusión y la celesta en un ambiente muy delicado. Luego se manifiestan las cuerdas en bloque haciendo unos motivos melódico rítmicos [cc. 5-10] que establecen un diálogo con el clave [cc. 11-27]. Este último hace su intervención solística sobre una melodía muy ornamentada repleta de arpeggios clavecinísticos, trinos y apoyaturas recreando una sonoridad melancólica.

La pieza prosigue en el *Risoluto* [cc. 27-34], una parte contrastante donde se presenta un motivo rítmico-melódico [c. 28] que se va desarrollando progresivamente generando más tensión entre el clave –que efectúa una repetición de 10 semifusas ascendentes que interpreta de una forma más abrupta– y una instrumentación muy reducida formada por el flautín, el violonchelo y el bajo –que hacen notas picadas y acentuadas– junto a la percusión, constituida por el xilófono –interpretando *clusters*– y la caja orquestal sobre una dinámica mezzo-forte. Esta rigidez finaliza con un *accelerando* final que da paso a la siguiente subsección.

Bajo la denominación de *Più deciso* [cc. 38-41], continúa la misma reducción orquestal en la que interactúan todos los instrumentos creando el siguiente motivo:

The image shows a musical score for Percusión and Clave in 3/4 time. The Percusión part consists of three staves with rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, some with accents. The Clave part consists of three staves with rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, some with accents. The time signature is 3/4 for all parts.

Figura 84. II Mov (cc. 35-41).

Como se puede apreciar, el acompañamiento está formado por la percusión y las cuerdas –las cuales hacen de sostén armónico– mientras el arpa y clavicémbalo –a través de *clusters*– exponen unos juegos rítmicos y tímbricos muy sugerentes.

Seguidamente aparece el *Tempo primo* [c. 42-60] con un carácter más tranquilo y místico, en el que se establece un diálogo musical entre todos los instrumentos –a excepción del clave– creando una textura contrapuntística. Hacia la mitad, este último [cc. 55-60] realiza una progresión descendente que es apoyada por las voces del violonchelo y contrabajo [cc. 57-59].

La siguiente subsección es *Tempo libero* [cc. 61-67]. La misma es desarrollada únicamente por el clave, el cual presenta material reelaborado –utilizado con anterioridad en el *Adagietto* [cc. 11-27]– e introduce como elemento novedoso el seisillo de semicorcheas sobre un *acelerando* y *ritardando final*.

A continuación, en el *Tranquilo* [cc. 68-84] la cuerda expone un motivo [cc. 68-71] que de forma variada y en imitación –integrando acentos, trinos, *rubato* y calderones al final– efectúa el clave [cc. 71-75, 75-77, 77-79, 79-82].

Prosigue el *Tempo primo* [cc. 85-98]. Nuevamente el clave tiene el protagonismo y la orquesta interactúa en un segundo plano. De esta subsección sobresale el motivo inicial del clavicémbalo que de manera fugada [cc. 85-86, 87-88],

aunque aquí no lo continúa pues va desarrollando distintas ideas musicales a lo largo de su discurso hasta sembrar un caos final [cc. 96-98].

El segundo movimiento concluye con el *Ritenuito* [cc. 99-124]. Este comienza con una llamada homorrítmica realizada por la percusión, el arpa, el clave y las cuerdas de manera muy prominente [cc. 99-102] que contrarresta con la delicadeza y dinámicas empleadas a lo largo de la pieza. Inmediatamente después, los vientos lideran la melodía desarrollándola de forma contrapuntística mientras que el resto del conjunto instrumental –percusión, arpa y cuerda– ejecutan el acompañamiento.

El tercer y último movimiento tiene 10 subsecciones. A diferencia de los anteriores, el tempo *Moderato* empieza con el clave [cc. 1-23], el cual tiene una melodía muy ornamentada realizada con apoyaturas sobre un patrón rítmico –como se puede contemplar en la siguiente imagen– que se repite en diferentes alturas de forma ascendente y descendente. Más tarde, las cuerdas y el arpa acompañan brevemente esta intervención [cc. 20-23]:



Figura 85. III Mov (cc. 2-3).

La obra prosigue en el *Allegretto* [cc. 24-31] donde se presenta una estructura rítmica a contratiempo que se va desarrollando cada vez con mayor intensidad, especialmente al final de esta subsección como se observa en las cuerdas [cc. 27-31]. Este motivo homorrítmico lo realiza el conjunto orquestal –a excepción de la celesta, arpa y clave– y es continuado únicamente por el clavicémbalo en *Lo stesso tempo* [cc. 32-37]. Es ahí donde este último instrumento introduce un nuevo discurso [cc. 38-63] –al que más tarde se le añaden las cuerdas [cc. 48-63]– en un ambiente distendido de alegría y serenidad. Cabe destacar también el motivo formado por segundas descendentes en la mano derecha del clave [cc. 32-33] que aparece posteriormente en el violonchelo [cc. 49-50] y el violín I [cc. 55-56] de este tercer movimiento. Su importancia recae en que el compositor lo emplea más adelante en distintos instrumentos:



Figura 86. III Mov (cc. 32-33).

En el *Poco Più mosso* [cc. 64-79] tiene una gran predominancia el grupo de vientos, quienes en bloque [cc. 64-72] desarrollan su intervención de forma muy energética con las cuerdas, las cuales utilizan un material similar [cc. 67-70]. Seguidamente, al discurso musical se añaden la celesta y la percusión –formada por el xilófono y la maraca– creando una atmósfera de diversión y entretenimiento sobre notas picadas a *tempo* y *contratempo*. Se ha de resaltar la aparición del motivo presentado con anterioridad en *Lo stesso tempo* [Véase la figura 86. III Mov cc. 32-33] desarrollado por el xilófono y el violín I [cc. 73-75], el oboe [c. 76], el flautín [c. 77] y la flauta travesera [c. 78]. Esta subsección concluye con un *ritardando* que enlaza directamente con la siguiente.

Nuevamente, este patrón rítmico-melódico de segunda decendente ya mencionado es exhibido –aunque de forma variada en figuración de semicorcheas– al comienzo de una nueva subsección denominada *Meno* [cc. 80-99]. Este motor rítmico lo ejecuta el clave haciendo tónica-dominante cada dos compases. Se destaca además el papel solista del violonchelo [cc. 84-99] y la intervención del clarinete y la trompeta en Do con sordina [cc. 92-99]. Estos dos últimos instrumentos, muestran nuevas células rítmicas [cc. 89-90 y c. 94] que le otorgan, junto con el acompañamiento del clave, un carácter circense.

The image shows a musical score for measures 88-91. The instruments listed on the left are: Cel. (Celesta), Per. I and II (Percussion), Ar. (Acordeón), Clve. (Clave), Va. (Violonchelo), and Cb. (Violonchelo). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The Clave part shows a rhythmic pattern of eighth notes. The Va. and Cb. parts show melodic lines with some slurs and accents. The Ar. part has some notes with slurs and accents. The Cel. part has some notes with slurs and accents. The Per. I and II parts have some notes with slurs and accents.

Figura 87. III Mov (cc. 88-91).

Con una intensidad más fuerte llega el *Allegretto* [cc. 100-110] realizado únicamente por los vientos y las cuerdas en bloque rítmico-melódico reutilizando

material del *Poco più mosso* [cc. 68-71]. Asimismo, esta subsección muestra un *crescendo* al final que enlaza directamente con *Lo stesso tempo* [cc. 111-126]. Es aquí donde aparece de nuevo el clave desarrollando su discurso con progresiones descendentes apoyado por las cuerdas y los vientos de una forma muy delicada.

Le sigue el *Moderato* [cc. 127-150], en el que se puede decir que Montsalvatge –al reusar fragmentos musicales ya exhibidos– comienza a preparar la conclusión final del *Concerto del Albayzín*. En primer lugar, el compositor emplea los grupos de semifusas del *Risolto* del segundo movimiento [véanse cc. 28-32], aunque en esta ocasión, tal y como se puede constatar son movimientos descendentes, dando lugar a una sensación de cierta aflicción. A continuación, la línea melódica del clave desarrolla la reexposición que este instrumento hizo en la primera subsección del tercer movimiento [véanse cc. 1-19], a pesar de que ahora es apoyado con las cuerdas como sostén armónico e intervenciones puntuales del flautín y el clarinete [cc. 136-150]. Como novedad, se destaca al final la línea melódica que desarrolla la mano izquierda del clave y el violonchelo [cc. 131-150] y las siete semifusas ascendentes [c. 150] que dan paso al *Allegretto* [cc. 151-180].

Para la construcción de esta penúltima subsección, Montsalvatge hace uso del material expuesto previamente. La célula rítmica presentada al comienzo proviene del primer movimiento de *Lo stesso tempo* [cc. 31-65]. No obstante, en esta ocasión no solo la interpreta el clave en una octava más grave [cc. 137-173], sino también actúan los vientos, las cuerdas y la percusión. Del mismo modo, el compositor catalán retoma el seisillo de semicorcheas del *Più mosso* [I:135-137] y el *Poco ritenuto* [I:201-207] que dura hasta el final de esta obra. Por último, en *Poco ritenuto* [cc. 181-186] Montsalvatge recupera –aunque de forma más breve– el ambiente de fantasía con el que concluyó el primer movimiento.

A lo largo de esta exposición se ha podido ver que, si bien en un principio Montsalvatge tenía la idea de crear una pieza sobre un conjunto reducido como la obra de Falla, el resultado final está más relacionado con el trabajo de Poulenc en cuanto a la instrumentación y los enlaces establecidos entre subsecciones¹³¹⁹.

A raíz de que Montsalvatge presentase el conjunto orquestal reducido en el segundo movimiento, algunos autores señalan que ahí se evidencia la influencia del *Concerto* del compositor gaditano¹³²⁰. La similitud que ambos músicos mantienen en sus respectivas obras se demuestra en la austeridad, el carácter intimista y el diálogo que realizan los instrumentos a lo largo del discurso musical con un equitativo equilibrio sonoro. Otra semejanza más se visualiza en la verticalidad y homorritmia orquestal –véanse las secciones 13 [I Mov. y 4,8 y 9 II Mov] de Falla– junto a los finales

¹³¹⁹ MONTSALVATGE, Xavier. *Concerto del Albayzín*. [partitura]. [S.l.]: [s.n.], [ca. 1978]. AMF. Fondo Puyana. C 100-3068.

¹³²⁰ FRANCO, Enrique. «Estreno mundial del “Concierto de Albayzin” de Montsalvatge» en *El País*, 02-07-1978, p. 27 AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Prensa. Sobre I. Véase también MASSÓ, Jordi. «Xavier Montsalvatge». *Naxos*, 2010, <https://bit.ly/3bmCU2o> [consulta 11-04-2020].

clavecinísticos del I y III movimiento de Montsalvatge que tienen cierta relación con las secciones [2, 6 y 12 II. Mov. del *Concerto para clave*]. Sin embargo, se ha de precisar que Falla únicamente utiliza el *solo* de clave en la sección 20 [I Mov.] y en la entrada del segundo movimiento, mientras que Montsalvatge la sitúa en el tercero. Además, el compositor catalán integra la intervención solística de dicho instrumento a lo largo de todos los movimientos¹³²¹, por lo que en esta ocasión presenta más parecido con el *Concert Champêtre*¹³²².

Una vez más, se reafirma que el compositor catalán no solo pretendió resaltar la sonoridad del clave, emplear contrastes singulares y efectos innovadores con el arpa, la celesta y los instrumentos de percusión, sino también establecer de forma ecuánime un diálogo sonoro entre el conjunto instrumental y el solista¹³²³. Por ello, el *Concerto del Albayzin* se convirtió –como dijo Enrique Franco para *El País*– en una de las piezas veneradas dentro de las creaciones para clave y orquesta del siglo XX tanto por los matices como por la originalidad y los juegos los timbres:

La parte solista está tratada soberanamente, con un conocimiento del *clave* que más parece adivinación de sus posibilidades. *Clave* y conjunto instrumental se articulan en un mensaje de honda significación poética a la que contribuyen los instrumentos de percusión -determinada e indeterminada- trabajados por Montsalvatge con esa experiencia y estilo integrador que aparecen definitivamente decididos a partir de las *Invocaciones al Crucificado*. Los tres movimientos de la forma *concerto* no comprometen en nada el lenguaje ni sujetan la forma. En menos palabras: el siglo XVIII no aparece por ninguna parte ni siquiera en la menor alusión estilística de tipo arcaizante.

Estamos ante plena música de nuestro tiempo realizada con materiales de todos los tiempos y, concretamente, con aquellos que demandaron las ideas del músico al impulso de un pensamiento instrumental de tanto encanto como fuerza creadora. En otras ocasiones he escrito sobre lo sintético como elemento constitutivo de la estética montsalvatgearia. Frente al nuevo *concerto* será inútil detectar esa síntesis cuando aparece evidente la *creación en libertad*. Para explicar a Montsalvatge no es ya necesario acudir a referencias que no sean del propio Montsalvatge. En otras palabras: la reafirmación de la personalidad del compositor gerundense se enseña de un concepto ideal: ser clásico de sí mismo¹³²⁴.

El análisis musical del *Concerto del Albayzin* también deja ver cómo el compositor emplea un lenguaje siglo XX con las tendencias y los recursos musicales que usaron la mayoría de los músicos del momento, aunque con un estilo propio y sin denotar ninguna connotación alhambrista. Del mismo modo, se han de resaltar los contrastes dinámicos entre subsecciones, siendo el segundo movimiento el que utiliza una intensidad más suave y el tercero con predominancia más fuerte. Por último, sobresalen los cambios de compases binarios en el primer movimiento, mientras que el segundo y tercero se alternan compases binarios y ternarios.

¹³²¹ Véase I Mov.: cc. 114-130; II Mov.: cc. 11-27,55-56,61-67; III Mov.: cc. 1-19, 32-47, 111-116, 173-176).

¹³²² Véase LEROLLE, Rouart (ed.). Descripción y críticas del *Concert Champêtre* de Poulenc. Lerolle Rouart (ed.). AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Prensa. Sobre 7.

¹³²³ La partitura específica con mucho detalle cómo se debe interpretar cada sección de la percusión con el fin de lograr un determinado efecto.

¹³²⁴ FRANCO, E. «Estreno mundial del “Concierto de Albayzin”...» p. 27.

El estudio comparativo del análisis musical de la partitura y la correspondencia, revela en primer lugar, que existe una estrecha correlación entre el epistolario de ambos músicos y la finalización de cada sección de la partitura, siendo el primer y segundo movimiento en los meses de julio y agosto de 1976 respectivamente, mientras que el tercero fue el 15 de febrero del siguiente año. Igualmente, señalar también que el compositor catalán realizó una última revisión antes del estreno del 7 de mayo de 1978 y la continuó examinando transcurridos varios años¹³²⁵.

En segundo lugar, en las partituras y *particellas* del legado se evidencia que, por un lado, estas no contemplan las modificaciones nominales asignadas a esta pieza hasta llegar a cómo se conoce hoy día, sino que directamente se expone el título definitivo. Por otro, la obra musical integra todas y cada una de las modificaciones que Puyana señaló en la correspondencia.

En tercer y último lugar, y pese a que Montsalvatge se intentó alejar de los *Concertos* para clave que hicieron Falla y Poulenc, el compositor catalán siempre tuvo de referencia estas piezas para su composición tomando elementos como la verticalidad, los cambios de compases binarios y ternarios entre subsecciones, el juego de timbres y la selección instrumental con una orquesta reducida que desarrolla un discurso musical muy minimalista en algunos pasaje, haciendo uso de un lenguaje renovado que no posee ninguna característica alhambrista a excepción del título que la acompaña.

En el último nivel se encuentra la interpretación y recepción que tuvo el *Concerto del Albayzín*. En un principio el estreno de esta pieza estuvo previsto realizarse en Sevilla¹³²⁶ y reestrenarse posteriormente en Barcelona y Madrid¹³²⁷. Las gestiones para dar a conocer el *Concerto del Albayzín* las llevó a cabo el propio compositor, quien personalmente se trasladó a la capital hispalense para precisar –entre otros asuntos– la fecha del estreno con la Comisaría de la Música¹³²⁸. Esta institución decidió estrenar la obra en la *Decena de Sevilla* durante la primera quincena del mes de mayo de 1977 y posteriormente, ofrecer un concierto en el mes de octubre en Barcelona en el Festival Internacional de Música¹³²⁹.

Montsalvatge, en el primer encuentro previsto para el 23 de mayo 1977 con la colaboración de una orquesta noruega, organizó todos los trámites necesarios para que cuando Puyana se trasladase a la ciudad condal el 2 de mayo tuviese preparado un clave para los ensayos. Fue así como el compositor contactó previamente con Luisa Cortada,

¹³²⁵ MONTSALVATGE, Xavier. *Concerto del Albayzín*. [partitura]. [S.l.]: [s.n.], [1976-1977]. AMF. Fondo Puyana. C. 100- R. 3066.

¹³²⁶ Carta. Xavier Montsalvatge a Rafael Puyana. Barcelona-[S.l.]. 01-09-1976. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia. 5. 1. Cartas cruzadas.

¹³²⁷ Carta. Xavier Montsalvatge a Rafael Puyana. Barcelona-[S.l.]. 19-04-1976. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia. 5. 1. Cartas cruzadas.

¹³²⁸ Carta. Xavier Montsalvatge a Rafael Puyana. Barcelona-[S.l.]. 16-10-1976. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia. 5. 1. Cartas cruzadas.

¹³²⁹ Carta con sobre. Xavier Montsalvatge a Rafael Puyana. Barcelona-[S.l.]. 02-02-1977. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia. 5. 1. Cartas cruzadas.

quien amablemente accedió a prestar uno de los instrumentos de su colección¹³³⁰. Sin embargo, se desconocen más detalles de los preparativos que se llevaron a cabo. Los siguientes acontecimientos se sitúan en el día del estreno en Madrid, que finalmente no se pudo realizar debido a una avería que tenía el instrumento¹³³¹.

Según relata Montsalvatge al intérprete en una de las cartas, durante los meses siguientes la Comisaría de Música se encontraba en plena reestructuración, por lo que no pudo concretar con el compositor más aspectos sobre el estreno de su obra. A pesar de la incertidumbre, el músico mantenía la esperanza de que en el mes de octubre pudiesen confirmarle cuándo tendría lugar este acontecimiento. Tanto Montsalvatge como Puyana querían dar a conocer el *Concerto del Albayzín*. Por ello intentaron que la obra se ejecutase en Murcia o Palma de Mallorca. Sin embargo, su proyecto no se materializó porque las orquestas ya tenían cerrada la programación para esa temporada¹³³².

Puyana anhelaba fijar la fecha del estreno para poder incluir esta pieza en la programación musical de años venideros y en las giras que realizaría en Europa y América. En un encuentro que el clavecinista tuvo con Antonio Iglesias –subcomisario técnico de la música– para ultimar algunos asuntos del VIII Curso Manuel de Falla de Granada, el intérprete colombiano le manifestó su inquietud por saber cuándo y dónde se estrenaría la obra. Fue así como Iglesias le propuso realizar el estreno en el marco del *Festival Internacional de Música y Danza* al siguiente año aprovechando su presencia como profesor en el ya citado curso granadino¹³³³. La sugerencia fue recibida con gran aprecio por parte del compositor puesto que consideraba que el Festival de Granada era una entidad con renombre y, además, promovía la interpretación de conciertos de «primerísima categoría». Así lo reflejaba Montsalvatge en una de las cartas:

«Mi estimado y admirado Puyana:
Recibí tu simpática carta que me alegró muchísimo al conocer tu buena disposición respecto al estreno de *nuestra* obra. Coincido contigo que la mejor solución sería la de Granada, en todos sentidos. Si esta fuera decidida por quienes corresponde, entonces sería el momento de que yo fijara (cosa que no me sería difícil creo) el estreno barcelonés en uno de los tres ciclos que podrían llevarlo a cabo: el Festival Internacional de Octubre 1978, la temporada de la Orquesta Ciudad de Barcelona o la que organiza el Patronato Pro-Música. En el Festival encajaría muy bien, igual que en Pro-Música, entidad que ya sabes que promueve solo conciertos de primerísima categoría. Desde estas audiciones se derivaría sin duda la de Madrid. [...]»¹³³⁴.

¹³³⁰ Carta con sobre. Xavier Montsalvatge a Rafael Puyana. Barcelona-París. 20-04-1977. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia. 5. 1. Cartas cruzadas.

¹³³¹ ALONSO, César. «Xavier Montsalvatge abrirá hoy los actos del Festival» en *Ideal*, 25-06-1977, p. 12.

¹³³² Carta con sobre. Xavier Montsalvatge a Rafael Puyana. Barcelona-[S.l.]. 08-09-1977. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia. 5. 1. Cartas cruzadas.

¹³³³ Carta. Rafael Puyana a Xavier Montsalvatge. París-Barcelona. 30-10-1977. Carta, copia al carbón, mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia. 5. 1. Cartas cruzadas.

¹³³⁴ Carta. Xavier Montsalvatge a Rafael Puyana. Barcelona-París. 08-11-1977. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia. 5. 1. Cartas cruzadas.

De hecho, no era la primera vez que Montsalvatge estrenaba una obra en el Festival, puesto que en 1971 lo hizo con *Laberinto*¹³³⁵. Sin embargo, el compositor tuvo ciertas dudas de lo que ocurriría con el estreno de su obra debido a que la Comisaría estaba en plena reestructuración y la Dirección General de la Música pasó a estar en el mando de Jesús Aguirre. Fue así como Montsalvatge contactó inmediatamente y mediante correspondencia con este último, con el propósito de ponerle al corriente del encargo que previamente había establecido con la Comisaría anterior¹³³⁶. Nueve días más tarde, Aguirre le respondió para notificarle la inclusión del *Concierto del Albayzín* en la programación del *Festival* en 1978, rogándole no hacerlo público hasta que no perfilasen algunos detalles¹³³⁷. La correspondencia del Fondo Puyana demuestra que, a finales de noviembre de 1977, el director del festival granadino y el compositor tuvieron un encuentro en Barcelona para intercambiar impresiones de cómo se abordaría el estreno de la obra en Granada:

Querido amigo Puyana:

Supongo tendrás noticias -y buenas- del estreno de nuestra obra en Granada. Te las confirmo adjuntándote fotocopia de la carta recibida y que la he retenido unos días en espera de poder dar más datos ya que Aguirre, el nuevo Director, me había anunciado un viaje inmediato a Barcelona que nos hubiese permitido cenar juntos y cambiar impresiones. Esto se hará, pero mientras tanto ahí va lo que me dicen en su letra.

La noticia me satisface extraordinariamente porqué la preparación del estreno es presumible que podamos hacerla en buenas condiciones, con tiempo y ensayos. Además Granada es un marco magnífico y es muy posible que la obra figurara en el programa de la inauguración del nuevo auditorio Manuel de Falla. [...] ¹³³⁸.

Xavier Montsalvatge tuvo en mente al director Odón Alonso, quién estaba muy interesado en asumir el estreno¹³³⁹. Sin embargo, la no disponibilidad del director de orquesta de la *RTVE* provocó que García Asensio fuese quien finalmente llevase la batuta el 25 de junio de 1978 con la interpretación de la mencionada orquesta y el clavecinista Rafael Puyana¹³⁴⁰.

El epistolario evidencia que Montsalvatge no pudo trasladarse a Granada hasta la víspera del concierto. Sin embargo, este mostró su anhelo por conocer cómo transcurría tanto la preparación clavecinística como los ensayos que Puyana tenía con la orquesta

¹³³⁵ LACÁRCEL, José Antonio. «Laberinto, de Montsalvatge, un homenaje a Gallego Burín» en *Ideal*, 08-07-1995, p. 42.

¹³³⁶ Carta. Xavier Montsalvatge a Rafael Puyana. Barcelona-París. 08-11-1977. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia. 5. 1. Cartas cruzadas.

¹³³⁷ Carta. Jesús Aguirre y Ortíz de Zárate a Xavier Montsalvatge. Madrid-Barcelona. 17-11-1977. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia. 5. 1. Cartas cruzadas. Nota: Esta carta viene adjunta a Carta. Xavier Montsalvatge a Rafael Puyana. Barcelona-París. 29-11-1977. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia. 5. 1. Cartas cruzadas.

¹³³⁸ Carta. Xavier Montsalvatge a Rafael Puyana. Barcelona-París. 29-11-1977. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia. 5. 1. Cartas cruzadas.

¹³³⁹ Carta. Xavier Montsalvatge a Rafael Puyana. Barcelona-París. 08-11-1977. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia. 5. 1. Cartas cruzadas.

¹³⁴⁰ Carta. Xavier Montsalvatge a Rafael Puyana. Barcelona-París. 08-03-1978. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia. 5. 1. Cartas cruzadas. Xavier Montsalvatge.

de RTVE y García Asensio¹³⁴¹. Es muy probable que el compositor estuviese informado vía telefónica debido a la demora que podría tener la correspondencia y la intensa actividad musical llevada a cabo por el clavecinista durante el año 1978, sobre todo en el marco del festival granadino puesto que, además de ejercer de profesor fue miembro del jurado del I Concurso e Interpretación, actuó como solista en el segundo concierto inaugural y en el estreno del *Concerto del Albayzín* de Montsalvatge.

Tan solo se fijaron tres ensayos para preparar el estreno, dos de ellos en Madrid y uno en Granada. Este último acaecido en Palacio de Carlos V (Granada) el día antes del debut, tal y como se puede apreciar en la siguiente imagen custodiada en la biblioteca del intérprete. Según comentó Puyana en el diario *Patria*, estos resultaron ser unos encuentros muy escasos y precipitados¹³⁴²:



Figura 88. Rafael Puyana y Xavier Montsalvatge. Al fondo ensaya Enrique García Asensio con la orquesta de Radio Televisión Española un día antes del estreno del Concerto del Albayzín. Granada. Palacio de Carlos V. 24-06-1978. AMF. Fondo Puyana Caja N° 100. Prensa. Sobre 1.

Llegó el esperado día y el *Concerto del Albayzín* comenzó a sonar –con un instrumento que se desconoce– a las 22h30 en el Palacio de Carlos V tras el final de *El*

¹³⁴¹ Carta. Xavier Montsalvatge a Rafael Puyana. Barcelona-Granada. 08-06-1978. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia. 5. 1. Cartas cruzadas.

¹³⁴² LACÁRCEL, José Antonio. «El concierto del Albayzín, de Montsalvatge, está escrito idiomáticamente para el clave» en *Patria*, 28-06-1978, p. 9.

Infierno de La Divina Comedia de Conrado del Campo¹³⁴³. Los aplausos de ovación del público provocaron que los intérpretes ejecutasen una «versión de la Jota final de *El sombrero de Tres Picos* y de la Danza del Molinero de la misma obra del gran compositor gaditano»¹³⁴⁴.

La prensa, que había sido anunciado este evento musical con anterioridad, hizo eco del éxito que tuvo el estreno¹³⁴⁵. En primer lugar, las críticas se centraron en destacar el desafío que supuso para Montsalvatge componer una obra para clave y orquesta tras el *Concerto para clave y cinco instrumentos* de Falla¹³⁴⁶. Asimismo, en ellas se valoraba la aportación que el compositor había realizado a la música española universal con la creación de esta obra para clave y orquesta donde utilizó una escritura propia del instrumento solista «sin renunciar a lo propio» de la época en la que se creó¹³⁴⁷. Por ello, algunos comentarios alabaron su originalidad, pero al mismo tiempo la desestimaban por no ser «revolucionaria» o contribuir con algo novedoso¹³⁴⁸.

En segundo lugar, las publicaciones resaltaron el juego de timbres empleados tanto en el instrumento solista –donde Montsalvatge trató de destacar todas sus posibilidades– como en su diálogo con la orquesta, haciendo una «música de nuestro tiempo realizada con materiales de todos los tiempos»¹³⁴⁹. El propio intérprete también apreció las posibilidades sonoras que el compositor había experimentado y la atención que este había prestado a la escritura del instrumento con el fin de potenciar su rendimiento y el equilibrio sonoro con la orquesta¹³⁵⁰. Sin embargo, para algunos críticos esta última cuestión no estuvo efectuada de manera proporcionada, puesto que percibían que el clave había quedado en un segundo plano y la desigualdad sonora fue mucho más aguda en el primer movimiento¹³⁵¹.

En tercer lugar, todas las críticas dedicaron unas líneas para los intérpretes del *Concerto del Albayzín*, especialmente la intervención solística de Puyana –por su interpretación con el conjunto orquestal– y al director García Asensio, que en esta ocasión llevó la batuta:

[...] Rafael Puyana ofreció la versión riquísima, de dominio absoluto del clave, poniendo de manifiesto su sensibilidad, interpretando con entusiasmo y con esa depurada técnica que

¹³⁴³ Programa de mano. Rafael Puyana (clave) y la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española. Palacio de Carlos V (Granada). 25-06-1978. Caja N° 100. Prensa. Sobre 1.

¹³⁴⁴ LACÁRCEL, José Antonio. «Feliz estreno del “Concierto del Albayzín” de Montsalvatge» en *Patria*, 27-06-1978, p. 8. Véase también [s.a.]. «Gran éxito del “Concierto del Albayzín”, de Xavier Montsalvatge» en *La Vanguardia Española*, 27-06-1978, p. 63.

¹³⁴⁵ ALONSO, C. «Estamos siendo hostilizados ...», pp. 17-18.

¹³⁴⁶ FRANCO, Enrique. «Estreno Mundial del ‘Concierto del Albayzín’, de Montsalvatge» en *El País*, 02-07-1978, p. 27.

¹³⁴⁷ LACÁRCEL, J. A. «El concierto del Albayzín...», p. 9; GARCÍA GUARDIA, G. «De Falla y Lorca...», pp. 3-4.

¹³⁴⁸ RUIZ MOLINERO. «Dos estrenos mundiales en las actuaciones de la Orquesta...», pp. 12-13.

¹³⁴⁹ FRANCO, E. «Estreno Mundial del ‘Concierto del Albayzín’...», p. 27. FRANCO, E. «“Concierto del Albayzín” y “Requiem alemán”...», <https://bit.ly/2Nru1Lr> [consulta 11-04-2020].

¹³⁵⁰ LACÁRCEL, J. A. «El concierto del Albayzín...», p. 9; ALONSO, C. «Rafael Puyana, clavecinista de talla...», p. 10.

¹³⁵¹ RUIZ MOLINERO. «Dos estrenos mundiales...», pp. 12-13.

le hace el más importante clavecinista del momento. Fue el Rafael Puyana de siempre, con lo cual prácticamente queda dicho todo. La orquesta, muy bien, contando con la batuta inteligente y precisa de Enrique García Asensio, muy compenetrado con el solista, ofreciéndonos toda una excelente versión. Creo, de verdad, que estamos ante una obra muy importante. El público así debió entenderlo porque ovacionó con fuerza obligando varias veces a salir a saludar al maestro Montsalvatge junto a Rafael Puyana y García Asensio. [...] ¹³⁵².

Los elogios recibidos se podrían sintetizar en cómo Rafael Puyana mostró la «perfección técnica, musicalidad y buena comunicatividad expresiva» ¹³⁵³, además de poner «de manifiesto su sensibilidad» y «entusiasmo», dejando entrever su «dominio absoluto» del instrumento con la «riquísima» versión que presentó ¹³⁵⁴ «no sólo con primor, sino con profundidad de concepto» ¹³⁵⁵. Una de las imágenes que custodia el archivo documental del Festival Internacional de Música y Danza de Granada, deja ver la gratitud y satisfacción de los intérpretes ante los aplausos del público:



Figura 89. Rafael Puyana y Xavier Montsalvatge en el estreno del Concierto del Albayzín. FIMDG 1978. Reproducida con la amable autorización del FIMDG.

¹³⁵² LACÁRCEL, J. A. «Feliz estreno del “Concierto del Albayzín”...», p. 8.

¹³⁵³ IGLESIAS, Antonio. «Estreno mundial del ‘Concierto del Albayzín’ de Montsalvatge» en [*Sin información*], Granada, 26-06-1978. s.p. Caja N° 100. Prensa. Sobre 1.

¹³⁵⁴ LACÁRCEL, J. A. «Feliz estreno del “Concierto del Albayzín”...», p. 8.

¹³⁵⁵ FRANCO, E. «Estreno Mundial del ‘Concierto del Albayzín’...», p. 27.

Tras el estreno de Granada el 25 de junio de 1978, compositor e intérprete pensaron llevar la obra en Barcelona cuatro meses más tarde y en Madrid en la temporada siguiente¹³⁵⁶ pero finalmente se produjo a la inversa; fechándose en el Teatro Real de Madrid los días 7 y 8 de octubre de 1978 con Odón Alonso junto a la orquesta de RTVE¹³⁵⁷ y posteriormente, en el Palau de la Música Barcelona los días 6 y 7 de marzo de 1980 con la orquesta de la ciudad y Sidney Harth a la batuta¹³⁵⁸.

Las críticas recibidas en Madrid¹³⁵⁹ y Barcelona¹³⁶⁰ fueron de aclamación, como las de Granada. En ellas se hace alusión a la extraordinaria composición, el uso de la tímbrica¹³⁶¹, la valoración del resultado final y como no, la calidad interpretativa donde ensalzaron la ejecución realizada por Rafael Puyana como testimoniaron respectivamente Antonio Fernández Cid para *ABC* y Arnau para *La Vanguardia Española*:

[...] Rafael Puyana, el gran concertista, fue pieza clave, desde el suyo primoroso en la ejecución, infalible en el criterio: artista. Ya se dijo que el acompañamiento de batuta y orquesta fue feliz¹³⁶².

[...] Rafael Puyana fue también en las interpretaciones dadas en el Palau de la música el solista con clase, el músico íntegro y el artista con categoría muy alta que lució el magisterio de su técnica primorosa. Muy aplaudido con la orquesta y con el director Sidney Harth, que concertó perfectamente la interpretación, los aplausos se dedicaron también merecidos a Xavier Montsalvatge, que hubo de saludar desde el hemiciclo¹³⁶³.

Tras el estreno mundial del *Concerto del Albayzín* en Granada, así como las posteriores audiciones en Madrid y Barcelona, las cartas y postales constatan que la obra se planteó ejecutar nuevamente en Granada –aunque sin éxito de volverse a interpretar– y en otras ciudades donde se desconoce si llegó a realizarse. Entre estas se encontraban Londres, Caracas, Bogotá y en el Festival Internacional de Música de «Castillo de Peralada».

En cambio, la pieza de la que se viene hablando sí llegó a representar en la ciudad condal el 8 de marzo de 1980 en el *Palau de la Música* de Barcelona¹³⁶⁴, en la

¹³⁵⁶ Carta. Xavier Montsalvatge a Rafael Puyana. Barcelona-París. 29-11-1977. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja Nº 100. Correspondencia. 5. 1. Cartas cruzadas.

¹³⁵⁷ Programa de mano. Homenaje a Xavier Montsalvatge en su 80 aniversario. Fundación Juan March. 05-02-1992. 19h30. p. 28, <https://bit.ly/3ru4UXM> [consulta 30-10-2017].

¹³⁵⁸ Carta. Xavier Montsalvatge a Rafael Puyana. Barcelona-[S.l.]. 09-10-1979. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja Nº 100. Correspondencia. 5. 1. Cartas cruzadas.

¹³⁵⁹ FERNÁNDEZ-CID, Antonio. «La Sinfónica y el Coro de la RTV. E. inauguraron su temporada 78-79 en el Real» en *ABC*, 10-10-1978, p. 61. Véase también [s.a.]. «La reina presidió el concierto de la Orquesta de la RTVE» en *La Vanguardia*, 11-10-1978, p. 61 y FERNÁNDEZ-CID, Antonio. «Brillante el estreno del “Concierto del Albayzín”, de Montsalvatge» en *La Vanguardia*, 12-10-1978, p. 45.

¹³⁶⁰ MONTSALVATGE, Xavier. «La próxima temporada de la Orquesta Ciudad de Barcelona» en *La Vanguardia Española*, 12-10-1979, p. 24 y VALLS, Manuel. «Una nueva obra de Xavier Montsalvatge», en *La Vanguardia Española*, 08-01-1980, p. 19.

¹³⁶¹ ARNAU, Joan. «Aplaudido estreno del “Concierto del Albayzín” de Xavier Montsalvatge» en *La Vanguardia*, 11-03-1980, p. 70. Caja Nº 100. Prensa. Sobre 3.

¹³⁶² FERNÁNDEZ-CID, A. «La Sinfónica y el Coro de la RTV. E...», p. 61.

¹³⁶³ ARNAU, J. «Aplaudido estreno del “Concierto del Albayzín”...», p. 70.

¹³⁶⁴ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Palau de la Música (Barcelona). 08-03-1980 (19h) y 09-03-1980. 11h. AMF. Fondo Puyana. Caja Nº 100. Programas.

Coruña el 18 de agosto de 1994 en el *Palacio de Congresos*¹³⁶⁵ y un día más tarde en el *Palacio de Ópera, Exposiciones y Congresos* en Santiago de Compostela¹³⁶⁶. Según transmitió el propio clavecinista a Montsalvatge mediante correspondencia, en estas dos últimas ciudades esta pieza tuvo muy buena acogida¹³⁶⁷. Asimismo, en el año 1999 Puyana interpretó el *Concerto del Albayzín* el 18 de septiembre en el *Auditorio Odón Alonso* durante el ciclo el «Otoño Musical Soriano»¹³⁶⁸ y también en el *Festival Internacional de Música de Cadaqués*¹³⁶⁹, el cual estaba dedicado a la música de Montsalvatge¹³⁷⁰. En este último evento, Puyana participó gracias al Llorenç Caballero –director del Festival y amigo del compositor catalán– quien tenía un gran interés en que el clavecinista colombiano fuese quien desarrollase esta obra¹³⁷¹.

El músico colombiano no se limitó a interpretar únicamente el *Concerto del Albayzín* el 9 de agosto de 1999 bajo la dirección de Gianandrea Noseda, sino también llevó a cabo un concierto en solitario dos días más tarde interpretando obras de G. Frecobaldi, G. Picchi, A. Vivaldi, J. S. Bach, C. P. E. Bach, D. Scarlatti, A. Soler, J. Gallés y W. A. Mozart. En ambos recitales el clavecinista empleó la copia del clave de tres teclados Hass 1740 fabricada por Goble en 1994¹³⁷², un instrumento que era, como mencionó Jorge de Persia que cubrió la noticia para *La Vanguardia Española*, una pieza de museo que el clavecinista «dominaba con primorosa delicadeza»¹³⁷³.

El ensayo general que precedió el primer recital anteriormente señalado, quedó inmortalizado en dieciocho fotografías que Puyana conserva en su fondo personal donde se visualiza la copia instrumental realizada por Goble que el clavecinista trasladó a Cadaqués¹³⁷⁴.

¹³⁶⁵ Programa de mano. I Festival de Música de La Coruña. Programa N° 4. Rafael Puyana (clave), Agustín León Lara (violín), Luis Izquierdo (director) Orquesta Sinfónica de Galicia. Palacio de Congresos- Auditorio La Coruña (Galicia). 18-08-1994. 21h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100.

¹³⁶⁶ Programa de mano. Orquesta Sinfónica de Galicia. Luis Izquierdo (director). Agustín León Ara (violín), Rafael Puyana (clave). Auditorio de Galicia. Palacio da Ópera, Exposicións e Congresos. Santiago de Compostela (Galicia). 19-08-1994. 21h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100.

¹³⁶⁷ Carta. Rafael Puyana a Xavier Montsalvatge. Ronda-Barcelona. 10-12-1994. Carta fotocopiada manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia. 5. 1.

¹³⁶⁸ Programa de mano. Orquesta Ciudad de Málaga y Rafael Puyana (clave). Odón Alonso (director). Otoño Musical Soriano. VII Edición. Soria. Auditorio «Odón Alonso» del Centro Cultural Palacio de la Audiencia. 18-09-1999. 20h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 103.

¹³⁶⁹ Programa de mano. Orquesta de Cadaqués y Rafael Puyana (clave). Gianandrea Noseda (director). XXVIII Festival de Cadaqués (Gerona). Església. 09-08-1999. 22h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 103.

¹³⁷⁰ MORGADES, Lourdes. «Cadaqués consagra su festival de música a Montsalvatge» en *El País*, 29-07-1999, <http://bit.ly/2RkI0R1> [consulta 01-11-2017].

¹³⁷¹ Carta con sobre. Xavier Montsalvatge a Rafael Puyana. Barcelona-París. 04-11-1998. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia. 5. 1. Cartas cruzadas.

¹³⁷² Programa de mano. Rafael Puyana (clave) y Orquesta de Cadaqués. Església. 09-08-1999 y 11-08-1999. 22h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 103.

¹³⁷³ DE PERSIA, Jorge. «Una gran voz» en *La Vanguardia Española*, 20-08-1999, p. 46.

¹³⁷⁴ Véanse las [s.a.]. fotografías de la Orquesta de Cadaqués con Rafael Puyana, Xavier Montsalvatge y Gianandrea Noseda. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Fotografías.

Las características y sonoridad del instrumento sorprendieron a los allí presentes y quedó reflejada en la prensa¹³⁷⁵. Según relata Jorge de Persia para *La Vanguardia Española*, este recital interpretado por los mismos intérpretes veintiún años después parecía casi un «nuevo estreno». El periodista, por un lado, elogió la composición del *Concerto del Albayzin* y enfatizó la dificultad técnica que esta pieza entrañaba, lo que provocó que los músicos estuviesen muy pendientes de la partitura. Por otro, De Persia hizo referencia a lo que allí aconteció. Según la percepción del crítico, apenas se apreciaron las dinámicas, lo que ocasionó que la pieza no se distinguiese como en otras ocasiones:

Se trataba casi de un nuevo estreno, dos décadas después del que tuvo lugar originalmente en Granada, Madrid y Barcelona. El “Concerto del Albaicín” de Xavier Montsalvatge fue nuevamente interpretado, en presencia del autor, por el artista que participó de su génesis, el clavecinista Rafael Puyana. En la iglesia, el sonido del clavecín de tres teclados compartió con la orquesta las dificultades de la partitura en una versión muy sujeta a la lectura, algo llana, y que permitió escaso vuelo por parte del solista y del conjunto orquestal. Es una obra con un trabajo de filigrana que explota contrastes y ámbitos tímbricos inesperados en una búsqueda de amalgamas y diálogos instrumentales que exigen un especial equilibrio. [...] ¹³⁷⁶.

Esta fue la última vez que Puyana y Montsalvatge coincidieron en un concierto interpretando el *Concerto del Albayzin*. El clavecinista colombiano siempre estuvo muy agradecido con el compositor catalán por dedicarle una obra para clave que contribuyese a garantizar «la continuidad del instrumento»¹³⁷⁷. Como gratificación, el intérprete incorporó esta obra en los programas de conciertos anteriormente citados y en otro proyecto –como editar un disco con los tres grandes conciertos para clave compuestos en el siglo XX: el *Concerto de Falla*, el *Concert Champêtre* de Poulenc y el *Concerto del Albayzín* de Montsalvatge– que parece que no llegó a materializarse según se coteja en la discografía del intérprete hasta ahora registrada.

Con el fin de perpetuar su obra, Montsalvatge propuso a Puyana grabar un disco. El proyecto no solo quedó reflejado en la correspondencia, sino también en la prensa¹³⁷⁸. Montsalvatge vio cumplido su sueño con la grabación de su *Concerto del Albayzin* –cuyo lanzamiento se produjo el 29 de enero de 2002– contando con la participación de los directores Miguel Ángel Gómez Martínez y Enrique García Asensio, la Orquesta de Radio Televisión Española y Rafael Puyana al clave. Un trabajo que agrupaba las obras de Conrado del Campo, Ángel Barrios y Ruperto Chapí con

¹³⁷⁵ MERINO, I. «Rafael Puyana. Intèrpret de clavicèmbal...», p. 28.

¹³⁷⁶ DE PERSIA, Jorge. «El Albaicín frente al mar» en *La Vanguardia Española*, 12-08-1999, p. 39.

¹³⁷⁷ LACÁRCEL, José Antonio. «El concierto del Albayzín...», p. 9.

¹³⁷⁸ Carta con sobre. Xavier Montsalvatge a Rafael Puyana. Barcelona-París. 04-11-1998. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia. 5. 1. Cartas cruzadas; DE PERSIA, Jorge. «Una recuperación ejemplar» en *La Vanguardia Española*, 12-02-2000, p. 50.

referencias a la Alhambra¹³⁷⁹. No obstante, no se han localizado evidencias que demuestren cómo se llevó a cabo¹³⁸⁰.

La estrecha amistad que el intérprete colombiano llegó a tener con el compositor y su familia, quedó reflejada en el epistolario conservado en el Fondo Puyana, demostrando una amistad y buena relación entre ambos músicos –con felicitaciones navideñas, invitaciones de boda y de hospedaje en la residencia Parísina de Puyana– que fue más allá de los proyectos profesionales donde colaboraron.

Tras la muerte del compositor el 7 de mayo de 2002, se le hicieron varios reconocimientos por la aportación musical realizada a lo largo de su carrera. Entre los que resalta un escrito del intérprete finalizó en París en julio de 2004 publicado en el libro *Homenaje a Xavier Montsalvatge*, donde Rafael Puyana honra la memoria de su amigo¹³⁸¹, describe los recuerdos que tiene de él y concretamente, explica cómo se forjó y vio la luz la obra que se ha descrito en líneas anteriores:

Homenaje a Xavier Montsalvatge

Es para mí un honor y una gran satisfacción rendirle este homenaje póstumo al gran compositor Xavier Montsalvatge. Fui amigo suyo desde mi primera como clavecinista en el Palau de la Música de Barcelona, entrañable amistad que duró más de cuarenta años, hasta el día de su muerte en mayo del 2002.

Desde el día en que lo conocí hasta que volvimos a reunirnos en el Festival de Granada de 1976, Montsalvatge había mostrado constantemente, un vivo interés por escribir una obra para clavicimbaló. Aprovechamos las oportunas circunstancias que permitieron reunirnos frecuentemente, para enfrentarnos al instrumento y cambiar ideas sobre las distintas posibilidades sonoras que ofrecía al compositor.

Gracias a la feliz iniciativa y entusiasta apoyo de Antonio Iglesias, por entonces Director General de la Música de Madrid, Montsalvatge aceptó la comisión de una composición para clavicimbaló y orquesta. Eventualmente, la obra fue titulada “Concerto del Albayzin”. Aunque totalmente exenta de cualquier elemento de “alhambrismo” musical, la obra fue dedicada con nostálgico afecto al famoso barrio moro de Granada. Al fin y al cabo, la idea de su composición había nacido en la “Casa del Chapiz” del “Albayzin”, en Granada, ciudad por donde había pasado fugazmente Domenico Scarlatti en el siglo XVIII y en la cual Don Manuel de Falla creó en los años veinte, las primeras obras importantes para clavicimbaló del siglo XX.

Un diálogo constante alrededor de este proyecto de composición se estableció entre el compositor y el clavecinista. Dicho esfuerzo culminó felizmente en el estreno de la obra en el Palacio de Carlos V en 1978, con la Orquesta de la RTVE dirigida por Enrique García Asensio. Xavier Montsalvatge logró reunir en el “Concierto del Albayzin” manteniendo firmemente su propio e inconfundible lenguaje musical, es mejor de la escritura del “Concerto” de Falla y del “Concert Champêtre” de Francis Poulenc. Puede afirmarse que a estas dos, se añade el “Concierto del Albayzin” para constituir el grupo de las tres obras maestras principales del siglo XX. Además del valor musical de Montsalvatge como compositor, al recordarlo quiero resaltar

¹³⁷⁹ *Granada*. [Grabación sonora]/ Conrado del Campo (1878-1953). Ángel Barrios (1882-1964). Xavier Montsalvatge (1912-2002). Ruperto Chapí (1851-1909). RAFAEL PUYANA, clavecin; ORQUESTA SINÓNICA DE RTVE; MIGUEL ÁNGEL GÓMEZ MARTÍNEZ, ENRIQUE GARCIA ASENSIO, director. Madrid: Radiotelevisión Española, D. L.

¹³⁸⁰ Carta. Xavier Montsalvatge y Elena Pérez de Montsalvatge a Rafael Puyana. [S.l.]-[S.l.]. 12-06-[s.f.]. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia. 5. 1. Cartas cruzadas.

¹³⁸¹ GÓMEZ, J. L. «Testimonios: Rafael Puyana». *Xavier Montsalvatge: homenaje...*, p. 246.

su cálida y generosa personalidad. Su carácter era, por su ineligencia, tan fuerte como bondadoso. Xavier Montsalvatge en su trato, emanaba cordialidad, finura y distinción¹³⁸².

A partir de los datos expuestos a lo largo de este capítulo, queda de manifiesto cómo Rafael Puyana prosiguió la iniciativa de su maestra polaca incrementando el repertorio de clave en el siglo XX, ya fuese porque el intérprete solicitó a los propios compositores su creación –como la *Partita I* de Orbón y el *Duo Concertante* de Dodgson– o que la institución fuese la que demandase del encargo a los distintos músicos –en el caso de las *Tres Cantigas del Rey* de Orbón, la *Canción y Danza N° 11* de Mompou, *Les Études pour Agressseurs* de Louvier y el *Concerto del Albayzín* de Montsalvatge–. Asimismo, queda patente cómo el clavecinista colombiano se implicó no sólo en el estreno de las obras mencionadas, sino que las incorporó en su programación de concierto y trabajos discográficos.

¹³⁸² PUYANA, Rafael. «Homenaje a Xavier Montsalvatge». Documento adjunto al Fax. Rafael Puyana a Mónica Pagés. París-Barcelona. 20-07-2004. Carta original fotocopiada manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia 5. 1. Fax y escrito.

5.2. El interés de Puyana en D. Scarlatti: Entre el cine y el archivo

Rafael Puyana durante el período de aprendizaje en Lakeville con Wanda Landowska pudo presenciar cómo la clavecinista polaca filmó *Landowska at Home* en 1953 para la *NBC*, donde fue entrevistada e interpretó algunas obras musicales¹³⁸³. El músico colombiano, siguiendo una vez más los pasos de su estimada maestra, decidió participar en 1985 –únicamente ejecutando una selección de sonatas– en la producción documental titulada *Domenico Scarlatti his music and his world*, escrita y narrada por David Thompson, dirigida por Ann Turner para la *BBC* y realizada para conmemorar el tricentenario del nacimiento del ya citado compositor.

Este capítulo no solo nace con el propósito de descubrir cómo se desarrolló todo este proyecto audiovisual a partir de las fuentes musicales halladas en la biblioteca del clavecinista, sino también con la intención de mostrar la documentación que Puyana fue recopilando sobre D. Scarlatti a lo largo de su carrera y le sirvió para emplearlo en sus distintos proyectos profesionales.

5.2.1. La colaboración cinematográfica de Rafael Puyana en *Domenico Scarlatti his music and his world*

Varios acontecimientos se fueron fraguando antes del año 1985, el llamado Año Europeo de la Música¹³⁸⁴, donde se conmemoró el 300 aniversario del nacimiento de los compositores Doménico Scarlatti (1685-1757), Johann Sebastian Bach (1685-1750) y Georg Friedrich Händel (1685-1759), el cuatricentenario de Heinrich Schütz (1585-1672) y el centenario de Alban Berg (1885-1935)¹³⁸⁵. Por ese motivo se desarrollaron numerosas actividades y propuestas musicales en torno a estos músicos, realizadas de forma cronológica y geográficamente separadas.

En lo que respecta a los actos que se hicieron sobre Scarlatti –el compositor más vinculado con España¹³⁸⁶, dado que estuvo al servicio de la corte española durante 28

¹³⁸³ ALEXANDER, G. *Films You saw in School...*, pp. 188-189.

¹³⁸⁴ ALFAYA, Javier. «Adiós, año Europeo de la Música, adiós». *Scherzo*. I, 1 (1986), p. 4; AA. VV. *Año Europeo de la Música: conmemoración del tricentenario del nacimiento de Bach, Haendel, Scarlatti*. Fundación Marcelino Botín, 1985. BNM. M. FOLL/135/2.

¹³⁸⁵ FRANCO, Enrique. «El año Europeo de la Música coincidirá en 1985 con los tricentenarios de Bach, Händel y Scarlatti» en *El País*, 30-03-1983, <https://bit.ly/39X5pln> [consulta 11-10-2016]. Véase también FRANCO, Enrique. «Tres exposiciones sobre el mundo de Scarlatti cierran el Año de la Música» en *El País*, 22-11-1985, <https://bit.ly/3qLcf49> [consulta 11-10-2016] y *Doménico Scarlatti en España. Catálogo General de las Exposiciones «Utopía y Realidad en la Arquitectura» (Museo Municipal), «Iconografía Musical» (Teatro Real) y «Salón y Corte» (Palacio de Velázquez)*. Madrid, s.n., 1985. <https://amzn.to/3sVb1pc> [consulta 11-10-2016].

¹³⁸⁶ Véase GARCÍA GUTIÉRREZ, Emma Virginia. *Domenico Scarlatti revisitado a comienzos del siglo XX: pensamiento, práctica y creación*. Madrid, Editorial Académica Española, 2012; KIRKPATRICK, Ralph. *Domenico Scarlatti*. Madrid, Alianza Editorial, 1985.

años¹³⁸⁷— sobresale el programa de 3 exposiciones organizado por el Ministerio de Cultura a través del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música que comenzó en Madrid el 22 de noviembre de ese mismo año¹³⁸⁸.

Esta triple inauguración titulada *Doménico Scarlatti y su tiempo*, fue organizada por Pablo López Osaba, quien eligió distintos emplazamientos de la capital española. Del mismo modo, se desarrollaron otras actividades paralelas en el Museo Municipal, donde Antonio Bonet Correa preparó la exposición *Utopía y realidad en la arquitectura* mostrando los edificios donde permanecía el arte scarlattiano; en la Sala Velázquez del Retiro, donde Juan José Junquera Mato evocó el *Salón y corte: una nueva sensibilidad* para recrear el ambiente y la música en la época del compositor. También se utilizó el Salón Goya del Teatro Real, con la exposición de *Iconografía Musical* referida a la vida y obra de Scarlatti que Samuel Rubio dirigió¹³⁸⁹. Igualmente, se publicó un catálogo general¹³⁹⁰ con las exposiciones acaecidas en los espacios anteriormente citados, presentando varios trabajos científicos desde el ámbito arquitectónico, iconográfico-musical, social y estético. En lo que respecta al área más musical de esta exposición, coordinada por el profesor D. Samuel Rubio Calzón, se divulgaron las investigaciones realizadas por D. José Sierra Pérez¹³⁹¹, el Dr. Antonio Martín Moreno¹³⁹² y Dña. Mercedes Agueda Villar¹³⁹³, quienes narraron el periplo vital y la obra del gran músico, reflejaron el ambiente intelectual, social, cultural y musical del siglo XVIII español y estudiaron los retratos del músico respectivamente.

Durante los días 29 de octubre al 5 de noviembre 1985 se celebró en Salamanca el *Congreso Internacional sobre la música en la España de Occidente*, en la que participó Rafael Puyana ofreciendo una ponencia intitulada «Influencias ibéricas y aspectos por investigar en la obra para clave de Domenico Scarlatti», donde el intérprete expuso, como el título indica, distintas cuestiones que aún no se habían estudiado de la

¹³⁸⁷ GALLEGO, Antonio. «Las huellas de Domenico Scarlatti en España». *Vivir Hoy, Cambio* 16, 731 (1985), p. 165. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I).

¹³⁸⁸ FERNÁNDEZ-CID, Antonio. «Domenico Scarlatti, Napolitano, Español: Músico» en *ABC. Espectáculos*, 22-11-1985, p. 72. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). Véase también F. C. S. «Scarlatti, devorado por un montaje pretencioso» en *El País*, 06-12-1985, p. 13. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I).

¹³⁸⁹ FRANCO, Enrique. «Tres Exposiciones sobre el mundo de Scarlatti cierran el Año de la Música» en *Abc Espectáculos*, 02-09-1985, p. 28. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I).

¹³⁹⁰ AA. VV. *Domenico Scarlatti en España: catálogo general de las exposiciones: Utopía y realidad en la arquitectura, Iconografía Musical, Salón y Corte una nueva sensibilidad*. Museo Municipal. Instituto Nacional de las artes y de la Música. Madrid, 1985. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I).

¹³⁹¹ SIERRA PÉREZ, José. «Domenico Scarlatti». *Domenico Scarlatti en España: Utopía y realidad en la arquitectura, Iconografía Musical, Salón y Corte una nueva sensibilidad*. Museo Municipal. Instituto Nacional de las artes y de la Música. Madrid, 1985, pp. 333-345. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I).

¹³⁹² MARTÍN MORENO, Antonio. «Domenico Scarlatti y la música española de su tiempo». *Domenico Scarlatti en España: catálogo general de las exposiciones...*, pp. 346-371. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I).

¹³⁹³ ÁGUEDA VILLAR, Mercedes. «Iconografía de Domenico Scarlatti». *Domenico Scarlatti en España: Utopía y realidad en la arquitectura, Iconografía Musical, Salón y Corte una nueva sensibilidad*. Museo Municipal. Instituto Nacional de las artes y de la Música. Madrid, 1985, pp. 372-377. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I).

producción musical del compositor y reivindicó una nueva revisión (Véanse los apartados 3.1.3. y 5.2.2.)¹³⁹⁴.

Entre otras propuestas realizadas, merece la pena resaltar las acaecidas durante el mes de noviembre 1985 en la Fundación Juan March (Madrid), lugar en el que se desarrolló un ciclo musical y otro de conferencias en torno a la figura del compositor¹³⁹⁵. En lo que respecta a la recuperación de obras desconocidas de Scarlatti, se interpretó la *Misa de Aránzazu* –junto a varias piezas musicales– en la *Catedral de Vitoria* (País Vasco)¹³⁹⁶ y se divulgó la edición española del catálogo de sonatas del compositor italiano que realizó Ralph Kirpatrick¹³⁹⁷.

La celebración del triple centenario cruzó las fronteras españolas y se llevó a cabo en otros lugares donde Scarlatti también pasó parte de su vida, como en Italia y Portugal¹³⁹⁸. No obstante, entre todos los homenajes que le realizaron al compositor italiano, es loable citar las producciones audiovisuales donde Rafael Puyana intervino como clavecinista y que fueron emitidas en el programa *Especial Scarlatti*¹³⁹⁹ con Televisión Española (TVE) y *Domenico Scarlatti, his music and his world* realizada por la BBC en torno a la vida y obra del músico. En lo que respecta a este último aspecto, a continuación se realizará un estudio y análisis de la producción audiovisual desvelando tanto la correspondencia conservada antes y durante el proyecto de la BBC con el intérprete –en torno a la selección de sonatas scarlatianas e instrumentos adecuados al registro y estilo de cada una de ellas, así como su afinación, localización y grabación, posterior exhibición y críticas suscitadas–, como la que el clavecinista y la productora mantuvieron tras finalizar el rodaje (1983-1985), tal y como se demuestra tras la revisión del material encontrado en las Cajas N° 48 (I) y 48 (II) del fondo personal del intérprete.

En busca de un intérprete scarlattiano

Tras las producciones audiovisuales realizadas sobre la vida y obra musical de Bach y Handel, la BBC quiso conmemorar a Domenico Scarlatti mostrando los lugares por los que había estado y le habían influido en su proceso compositivo, al tiempo que

¹³⁹⁴ PUYANA, R. «Influencias ibéricas y aspectos por investigar...», pp. 51-59. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). Carpeta Scarlatti Notes.

¹³⁹⁵ Programa de mano. Ciclo de conciertos de la Fundación Juan March. Noviembre 1985. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I).

¹³⁹⁶ BRAVO, Julio. «Vitoria se vistió de Gala para el estreno de la “Misa de Aránzazu”, de Scarlatti» en *ABC. Espectáculos*, 01-12-1985, p. 87 y FRANCO, Enrique. «Presentada en la catedral de Vitoria una misa desconocida de Domenico Scarlatti» en *El País. Espectáculos*, 02-12-1985, p. 39.

¹³⁹⁷ GALLEGO, A. «Las huellas de Domenico Scarlatti en España...», p. 165. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). Véase FRANCO, Enrique. «Fallece el clavecinista y musicólogo Ralph Kirpatrick, investigador de la vida y obra de Scarlatti» en *El País*, 17-04-1984, p. 27. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II).

¹³⁹⁸ Véase AA. VV. *Scarlatti e Portugal. Ministerio da Cultura. Comissão Nacional do Ano Europeu da Música*. Exposición del 4 a 30 de noviembre de 1985. Galeria Almada Negreiros (Lisboa), AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). Programas y revistas sueltas.

¹³⁹⁹ Carta. Agustín Navarro a Rafael Puyana. Madrid-[S.l.]. 17-03-1984. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia Ann Turner. Carpeta Verde.

distinguir parte de su obra musical. Así quedó reflejado en el guión escrito y narrado por David Thompson, donde además el texto está señalado con los fragmentos sonoros que se emitieron de forma extradiegética y diegética.

Para su elaboración, la productora comenzó a indagar quién sería el músico que desarrollaría este trabajo en la gran pantalla. En aquel momento Rafael Puyana era un reconocido intérprete en el mundo del clave –sobre todo por las ejecuciones en torno a la música española– que había obtenido prestigiosos premios discográficos que avalaban su ejecución clavecinística. Entre estos galardones se encuentran el concedido por *l'Academie Charles Cros* en 1966, el Premio Internacional *Harriet Cohen* un año más tarde y el *Deutsche Schallplattenpreis* en 1972. Del mismo modo, el intérprete colombiano era uno de los intrépretes que solía incorporar en su programa de mano y grabaciones sonoras distintas obras de la producción scarlattiana. (Véase el apartado 5.2.2.). Estos fueron motivos suficientes para que Ann Turner –directora de Música y Arte de la *BBC*– contactase con Rafael Puyana por medio de su manager londinense –el señor Basil Douglas, quien fue miembro del equipo musical de la *BBC* desde 1936 a 1951¹⁴⁰⁰– con el propósito de proponerle formar parte del documental sobre la vida y obra de Scarlatti que tenía previsto emitirse en 1985.

Sin duda, fue una oportunidad única para el clavecinista y por ello no dudó en aceptarla. La correspondencia y fotografías encontradas en su fondo personal, constituye un telón de fondo que da a conocer los entresijos que se llevaron a cabo para realizar este proyecto¹⁴⁰¹, desde el acuerdo entre productora y clavecinista, la selección de sonatas e instrumentos, los emplazamientos y días de grabación, el montaje y críticas resultantes.

El contrato entre la *BBC* y Rafael Puyana

Dentro de las carpetas de la *BBC* halladas en la biblioteca del músico colombiano, se han encontrado dos copias modificadas del contrato que la productora emitió. El primero, con fecha del 7 de noviembre de 1983, no está firmado (a). En cambio, el segundo –fechado el 8 de diciembre de ese mismo año– incluye la firma que el intérprete realizó el 2 de enero de 1984 (b). Con motivo de esclarecer por qué el intérprete no llegó a signar el primer acuerdo, se han cotejado ambos documentos y se ha encontrado en la información presentada 7 epígrafes con las siguientes diferencias (del 1 al 4 a) y semejanzas (4b al 7) que se describen a continuación:

En primer lugar, las fechas de grabación estipuladas en ambos contratos fueron el 21 de marzo y el 28 de abril de 1984 respectivamente.

¹⁴⁰⁰ Carta. Ann Turner a Mr. Douglas. Londres-[S.l.]. 13-07-1983. Carta fotocopiada mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia con Ann Turner.

¹⁴⁰¹ Carta. Ann Turner a Rafael Puyana. Londres-Santiago de Compostela. 12-08-1983. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia con Ann Turner. Adjunta una lista completa de localizaciones.

En segundo lugar, en ambos contratos se mantienen igual los días 12 y 13 de octubre de 1983 donde se requería la presencia del clavecinista en París. En cambio, hay una ligera variación en la fecha fijada para el reconocimiento acústico-lumínico, que pasó de ser el 30 de noviembre en Reino Unido y el 7 de diciembre en París a sintetizarse en la propuesta de UK. Igualmente, los días señalados para la grabación en París –estipulados entre los días 23 y 27 de junio 1984 y en Reino Unido entre el 20 y 21 de marzo del mismo año– se rectificaron, alternando el lugar y los días; estableciéndose en Reino Unido entre el 17 y 23 de marzo y posteriormente en París del 24 al 28 de abril 1984.

En tercer lugar, y a pesar que la *BBC* se responsabilizaba de los costes de los viajes del intérprete, en el contrato del 8 de diciembre, la productora añade también la manutención –anotando y desglosando la cantidad de £50– que debía pagarle la productora a Rafael Puyana por cada noche en Reino Unido.

En cuarto lugar, la retribución percibida (4a), pasando de £4. 000 a £4. 500¹⁴⁰² sin especificar este aumento, daba «derecho a la *BBC* a las retransmisiones en el extranjero, la remuneración por el cable básico y los derechos no teatrales». En cambio, sí se mantiene la comisión adicional (4b) –indicada en la cláusula establecida (18)– en la que Rafael Puyana percibiría £1.000 por la emisión en programas de radio o retransmisión (18a).

En quinto, se comprueba en ambos contratos que se mantiene la escritura de las 26 cláusulas que aparecen en el reverso del documento y es donde se especificaban las exigencias que se le requería al clavecinista. Sin embargo, en este segundo documento los epígrafes e, f y g de la estipulación número 18 no fueron contemplados.

En sexto lugar, igualmente permanece el compromiso de la productora de reembolsar a Rafael Puyana cualquier gasto generado por el alquiler, afinación y mantenimiento de los claves en los lugares de grabación.

En séptimo y último lugar, hay que añadir las contribuciones que se le requerían al clavecinista entre las que se encontraban estar a disposición del productor y director para resolver posibles consultas que estos le pudiesen hacer, estudiar las sonatas y tener los permisos necesarios del material que usaría o estar disponible los días tanto de reconocimiento en los espacios donde posteriormente se grabaría, como los estipulados para las jornadas de filmación, tal y como se detalla en cada uno de los epígrafes que acompañan el acuerdo.

En lo que respecta a las cláusulas, Rafael Puyana debió comprometerse a realizar una buena interpretación (2), dejándose maquillar (3a) y estar preparado quince minutos antes de entrar en escena (3b) llevando puestos sus trajes de época (4), aceptar cualquier

¹⁴⁰² La forma de pago, indicada en la postdata, se realizaría mediante cheque o por correo postal, antes de comenzar la grabación.

indicación en la regulación y ensayo para la emisión o radiodifusión del programa (6), así como cualquier cambio propuesto por la *BBC* (20). Asimismo, la productora le impidió relacionarse con otros artistas o empleados (7), hacer uso del nombre de la productora y sus derechos (8 y 9) o tener algún compromiso o contrato profesional mientras estaba a su servicio (10 y 11).

Entre las asignaciones que la productora demandó a Rafael Puyana estaban las de encargarse de preparar el material (12), de mostrar la autorización de cualquier manuscrito o trabajo no publicado que fuese incluido en el documental, previo pago por el mismo y reembolso posterior por la *BBC* (15). Esta última hizo mucho énfasis en que el material presentado no debía de poner en ningún compromiso injurioso a la empresa (16). Entre otros requisitos, el clavecinista debía informar por escrito si consideraba incorporar a otro artista, ya que debía ser autorizado previamente e incluido en el contrato (24). Asimismo, debía proporcionar una fotografía y su biografía –con sus derechos de autor– para la distribución y publicidad posterior (14).

Por su parte, la *BBC* le informaba que su grabación quedaría a disposición de la *British Film Institute* para propósitos privados (19), al igual que la representación del artista y la propaganda quedarían bajo los derechos de la productora (23). Si hubiese algún cambio en el programa, el artista debía atenerse al mismo (25). La productora también mencionaba que no se hacía responsable de los daños si algo le ocurría a algún bien material del clavecinista (13). De la misma manera, la *BBC* advertía al intérprete que no sufragaría los gastos de cualquier representación, ensayo o extractos de la grabación (18 a, b, c) ni tampoco si esta última no llegaba a producirse (21). Respecto a este último punto, la *BBC* añadió que, si Rafael Puyana no podía realizar la grabación el día programado, debería hacerse cargo de los gastos del personal previamente contratado, a menos que previamente certificase su enfermedad o incapacidad psíquica (22). Por otro lado, la productora sí se responsabilizaba de la remuneración adicional en programas de televisión y/o radio de programas en Reino Unido (18g).

Las sonatas seleccionadas

En relación a la selección de sonatas, se ha de tener en cuenta que entre los requisitos que se le demandaban al intérprete colombiano en el contrato estaba tanto estar al servicio de la *BBC* para cualquier tipo de consulta que pudiesen hacerle durante el proyecto, como preparar el material y la ejecución de sonatas para su posterior filmación. Según se muestra en la correspondencia, Puyana cumplió lo estipulado y trabajó conjuntamente con la directora en el desarrollo del proyecto.

Entre mediados de julio¹⁴⁰³ y agosto de 1983¹⁴⁰⁴, Ann Turner elaboró una enumeración con una selección musical de sonatas que podían interpretarse, un

¹⁴⁰³ Carta. Ann Turner a Mr. Douglas. Londres-[S.l.]. 13-07-1983. Carta fotocopiada mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia con Ann Turner.

¹⁴⁰⁴ Carta. Ann Turner a Rafael Puyana. Londres-Santiago de Compostela. 24-08-1983. Carta, fotocopia mecanografiada, original. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). Sobre amarillo. Lleva como documento

documento que llevaba por título «lista de sonatas sugeridas», el cual corresponde al primer boceto-borrador con dieciséis secciones -de la «A» a la «P»- que contenían una, dos o ninguna sonatas propuestas- y las características musicales que debían tener acorde a la narrativa del documental. Este documento fue enviado adjunto al «plan del programa»¹⁴⁰⁵ donde Turner plasmó sus «primeros pensamientos de la trama sin demasiada información musical» y manifestó su deseo de conocer la opinión, sugerencias y gusto musical del clavecinista ante la selección propuesta¹⁴⁰⁶.

Puyana revisó y estudió detenidamente la documentación antes de realizar su propia selección en una lista «no definitiva» –como él mismo calificó, dada la existencia de una vasta «variedad de obras que podían ser juzgadas subjetivamente»– para que ambos trabajasen y realizasen una buena selección de sonatas en el documental. Fue un largo período de reflexión donde Puyana elaboró varios documentos que posteriormente presentó a la directora adjuntos a la carta del 21 de septiembre de 1983. Estos atendían a la elección de las sonatas para cada representación con comentarios y sugerencias, un listado de sonatas scarlattianas que por aquellos entonces estaba tocando, una lista de claves y sonatas que podían ser tocados según el ámbito y carácter, así como otros documentos de interés relacionados con el documental¹⁴⁰⁷.

En el primer documento, titulado «comentarios de mi elección de sonatas», Puyana indicó que había realizado un documento con tres columnas correspondientes a la elección de Ann Turner, la suya propia y una tercera donde anotaba otras sonatas que le gustaban. El músico también reflejó los instrumentos que podía utilizar en cada una de las sonatas propuestas y señaló con un círculo la que él elegiría en cada sección¹⁴⁰⁸. Adjunto a este documento Rafael Puyana incorporó la justificación de su elección¹⁴⁰⁹.

Respecto al segundo, el clavecinista incluyó una «lista de sonatas de Scarlatti» manuscritas a lápiz por él mismo, donde describió las dieciocho obras que tenía trabajadas en su propio repertorio. Tan sólo quince de estas son las que aparecen subrayadas en rojo en otro documento mecanografiado. El hecho de enviarle a Ann Turner esta información, denota que el clavecinista quería que conociese las sonatas que tenía más trabajadas y así pudiese considerar si incluirlo o no en el proyecto¹⁴¹⁰.

adjunto una «lista de sonatas sugeridas». Esta carta también se encuentra en AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia con Ann Turner.

¹⁴⁰⁵ BBC. *Layout of program*. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). Carpeta Rosa Ann Turner BBC. Sobre amarillo.

¹⁴⁰⁶ Carta. Ann Turner a Rafael Puyana. Londres-Santiago de Compostela. 24-08-1983. Carta, fotocopia mecanografiada, original. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). Sobre amarillo.

¹⁴⁰⁷ Carta. Rafael Puyana a [Ann] Turner. París-Londres. 21-09-1983. Carta, copia al carbón, original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). Carpeta Rosa: Correspondencia Ann Turner. BBC. Scarlatti.

¹⁴⁰⁸ PUYANA, Rafael. Borrador número 3. Sección A y B/P ideado por Rafael Puyana. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I).

¹⁴⁰⁹ Véase PUYANA, Rafael. «Explanatory comments of my choice of sonatas». [S.l.]: [s.n.], [s.f.], pp. 1-6. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I).

¹⁴¹⁰ PUYANA, Rafael. Sonatas incluidas en el repertorio. Realizado por Puyana en el año 1983 [2 hojas]. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I).

En relación al tercer adjunto, Rafael Puyana realizó una enumeración de las claves –italiano, español, Hass o Ruckers– que podía utilizar en cada una de las sonatas sugeridas¹⁴¹¹. Por último, el intérprete añadió el cuarto documento titulado «lista de consultas y sugerencias», donde expuso lo que él mismo creyó –sin haber tenido en cuenta otros factores– que eran las obras que constituían la mejor producción de Scarlatti. Del mismo modo, agregó una enumeración con las sonatas más conocidas del compositor y otra, con los pasajes que podrían ser interpretados como música de fondo durante varios momentos de la película. Tras exponer todas sus recomendaciones, el clavecinista añadió que, fuese cual fuese la elección final, tenía el deseo de conocer cuanto antes las piezas para poderlas trabajar y prepararlas adecuadamente¹⁴¹².

Hasta el momento, no se ha localizado en la correspondencia la réplica directa de Ann Turner sobre cada una de las sonatas propuestas por el intérprete, por lo que existe un vacío documental entre las obras sugeridas y la producción final. La elección de música preexistente y su posterior inclusión en el documental se eligió cuidadosamente teniendo siempre en cuenta el guion que diseñó y narró David Thompson¹⁴¹³ tomando como modelo el libro escrito por Ralph Kirkpatrick que lleva el nombre del compositor napolitano¹⁴¹⁴.

Los instrumentos y su afinación

Rafael Puyana sabía que existía una concatenación entre la elección de las sonatas, con los instrumentos y la localización de grabación y filmación, por ello este asunto se contempló de forma paralela¹⁴¹⁵.

Mientras que Ann Turner se movilizó e hizo algunas visitas para ver personalmente los instrumentos¹⁴¹⁶, Rafael Puyana realizó, por un lado, un exhaustivo estudio –como puede comprobarse en los numerosos borradores conservados– donde expuso cuáles eran los claves más adecuados para utilizarse en cada obra, según su registro y carácter. En cuanto a este último aspecto, cabe resaltar un documento en el que el clavecinista colombiano describió la incertidumbre que existía por no saber a ciencia cierta cuál era el mejor instrumento para tocar la obra de Scarlatti, dado que una parte había sido compuesta para fortepiano y además había que considerar los claves que se incluían en el inventario de la reina, que a su juicio no estaba referenciados al

¹⁴¹¹ Véase PUYANA, Rafael. «Instruments» [1 hoja]. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I).

¹⁴¹² Carta. Rafael Puyana a [Ann] Turner. París-Londres. 21-09-1983. Carta, copia al carbón, original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). Carpeta Rosa: Correspondencia Ann Turner. BBC. Scarlatti. Véase el cuarto adjunto titulado «List of R. Puyana's [re]queries and suggestions».

¹⁴¹³ Véase PUYANA, Rafael. *Script*, p. 1. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). Carpeta Rosa Ann Turner. BBC.

¹⁴¹⁴ KIRKPATRICK, R. *Domenico Scarlatti...*

¹⁴¹⁵ Carta. Ann Turner a Rafael Puyana. Londres-París. 08-11-1983. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia con Ann Turner.

¹⁴¹⁶ Carta. Ann Turner a Rafael Puyana. Londres-Santiago de Compostela. 24-08-1983. Carta, fotocopia mecanografiada, original. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). Sobre amarillo.

completo¹⁴¹⁷. Años más tarde, Luisa Morales hizo alusión a este registro instrumental en la revista *Doce Notas* partiendo de los estudios realizados de Henry Van der Meer y Michael Latcham de los testamentos de María Bárbara y Farinelli además de exponer, las tendencias e influencias que implementaron en ellos los constructores de la época. La conclusión a la que llegó Morales fue que el hecho de encontrar *el instrumento de Scarlatti* constituía una ilusión utópica, ya que tanto la reina como el músico italiano no mostraron predilección por un único, sino por una pluralidad¹⁴¹⁸.

Por otro lado, acorde a las exigencias del contrato, el intérprete también se encargó de buscar quién los afinaría. En lo que respecta a la grabación en París, se usaron el clave original de tres teclados construido por Hieronymous A. Hass en 1740 que fue propiedad del intérprete, el clave italiano fabricado por Domenico Pisarenis c. 1550, el clave español (anon. c. 1720) y copia del clave de dos teclados realizado por Robert Goble e hijos según el modelo de Hieronymous A. Hass de 1734. En cuanto a la grabación en Londres, se emplearon dos instrumentos de la colección de Fenton House (Hampstead)¹⁴¹⁹, siendo el clave de dos teclados elaborado por Hans Ruckers en 1612 – el cual perteneció a Jorge III y fue prestado por el *National Trust* de la Colección Real gracias al permiso de su majestad la Reina– y el clave de dos teclados creado por Shudi y Broadwood en 1770¹⁴²⁰.

En cuanto a la afinación Rafael Puyana, se tienen numerosas referencias epistolares de quiénes fueron las personas y los días en los que se realizó esta labor en París. Sin embargo, se desconoce quién o quiénes desarrollaron este trabajo en Londres. La correspondencia manifiesta en el primer caso que el artista, a través de su agente Basil Douglas, propuso a la productora que fuese Andrea Goble el encargado de afinar el Hass –tanto los días 26 y 27 de marzo como durante la grabación– y Ryo Yoshida los claves español e italiano el 29 y 30 del mismo mes, volviéndolos a ajustar si era necesario los días 18 o 19 de abril. Además, sería nuevamente el Sr. Yoshida quien volvería a efectuar esta función en la grabación prevista para el 27 y 28 de abril de 1984. La información presentada denota que el clavecinista era una persona precavada porque propuso que, en el caso de que Yoshida no pudiese desempeñar este cometido, los citados instrumentos fuesen afinados por Anthony Goble, M. Pierre Yves Asselin o el alumno de este, Patrick Yègre¹⁴²¹. Según muestra la correspondencia, el clavecinista tuvo la suerte de que finalmente se realizase la primera opción sugerida¹⁴²², aunque

¹⁴¹⁷ PUYANA, Rafael. Borrador. Instruments. [1 hoja]. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia Ann Turner.

¹⁴¹⁸ MORALES, Luisa. «Clave de pluma y Clave de piano: instrumentos de tecla en el entrono de Domenico Scarlatti». *Doce Notas*, Madrid, 2007, pp. 10-12.

¹⁴¹⁹ KOTTICK, Edward L. *Early Keyboard instruments in European museums*. [S.l.], Indiana University Press, 1997, pp. 229-233.

¹⁴²⁰ Véase el *Script*, pp. 1-72. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). Carpeta Rosa Ann Turner. BBC.

¹⁴²¹ Carta. Basil Douglas a [Ann] Turner. Londres-[S.l.]. 10-01-1984. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Carpeta Varios. Correspondencia BBC.

¹⁴²² Carta. Basil Douglas a Rafael Puyana. Londres-Bogotá (Colombia). 27-01-1984. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Carpeta Varios. Correspondencia BBC.

hubo un cambio con las fechas planteadas en el caso del Sr. Yoshida, quien se trasladó a su casa Parísina el 21 de abril 1984¹⁴²³.

Localización y grabación

Tras definir qué claves se utilizarían, quién y qué día se afinarían, establecieron los días que se harían el reconocimiento lumínico y se grabaría. El equipo de la *BBC* buscó los emplazamientos más adecuados para la filmación¹⁴²⁴, resultando ser Fenton House (Hampstead, Londres), una casa de comerciantes del siglo XVII donde Ann Turner sabía que había un clave Ruckers, y la residencia del propio intérprete en París, que albergaba la colección instrumental¹⁴²⁵.

Antes de llevar a cabo las grabaciones, la productora y el clavecinista debían realizar las comprobaciones pertinentes en torno a las condiciones lumínicas y acústicas de cada lugar, una gestión que el propio músico solicitó que se efectuase «lo antes posible» para ir simplificando y adelantando trabajo¹⁴²⁶. Por su parte, Ann Turner realizó los trámites necesarios para llevar a cabo la visita a Fenton House el 30 de noviembre de 1983 y ofreció a Puyana la posibilidad de asistir en compañía del equipo de la *BBC* u otro día en solitario. No obstante, Turner subrayó que su primera opción sería la más productiva para ambos puesto que de esa manera podían debatir todos los asuntos de lo que pretendían hacer¹⁴²⁷. Se desconoce cómo se produjo esta reunión porque el epistolario no muestra ninguna referencia. Sin embargo, sí se tiene más información de la inspección en la casa Parísina del intérprete, donde es sabido —a partir de los datos expuestos en el segundo contrato— que hubo hasta dos prórrogas en la fecha prevista. En primera instancia, se requería la presencia del artista colombiano los días 12 y 13 de octubre 1984 aunque, debido a la no disponibilidad del cámara y técnico de sonido, esta cita se propuso para días 10 y 13 de abril¹⁴²⁸. Rafael Puyana confirmó su disponibilidad a la productora¹⁴²⁹ y trece días más tarde el músico colombiano recibió la verificación de Ann Turner, quien se desplazaría a París con su equipo el 10 de abril. No

¹⁴²³ Carta. Ryo Yoshida a Rafael Puyana. [S.l.]-[S.l.]. 13-04-1984. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia Varia.

¹⁴²⁴ Carta. Ann Turner a Rafael Puyana. Londres-Santiago de Compostela. 12-08-1983. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia con Ann Turner. Adjunta una lista completa de localizaciones, la cual está condicionada por la ubicación de los instrumentos.

¹⁴²⁵ Carta. Ann Turner a Rafael Puyana. Londres-París. 31-08-1983. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia con Ann Turner.

¹⁴²⁶ Véase el Contrato. *BBC TV* [08-12-1983]. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). Carpeta Rosa Ann Turner. *BBC*. Sueltas; Carta. Rafael Puyana a [Ann] Turner. París-Londres. 21-09-1983. Carta, copia al carbón, original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). Carpeta Rosa: Correspondencia Ann Turner. *BBC*. Scarlatti.

¹⁴²⁷ Carta. Ann Turner a Rafael Puyana. Londres-París. 08-11-1983. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia con Ann Turner.

¹⁴²⁸ Carta. Basil Douglas a Rafael Puyana. Londres-Bogotá (Colombia). 27-01-1984. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Carpeta Varios. Correspondencia *BBC*; Carta. Ann Turner y Ángela Lance a Rafael Puyana. Londres-Bogotá (Colombia). 27-01-1984. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia Ann Turner.

¹⁴²⁹ Carta. Rafael Puyana a Ann Turner. Bogotá-Londres. 01-02-1984. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia con Ann Turner.

obstante, un nuevo imprevisto impidió la asistencia del técnico de sonido y la productora pospuso el encuentro entre los días 17 al 19 de abril de 1984¹⁴³⁰.

Una vez verificada la acústica e iluminación de los emplazamientos seleccionados, se programaron los días de grabación. Esta era una cuestión que estuvo muy presente desde el inicio de la correspondencia¹⁴³¹ y que quedó finalmente fijada en Reino Unido los días el 17 y 23 de marzo y en París del 24 al 28 de abril 1984¹⁴³².

Los días previos a la filmación londinense, Rafael Puyana viajó de Colombia a París antes de trasladarse a Hampstead para practicar con los claves donde posteriormente filmaría¹⁴³³. Según se explicita en la correspondencia, el intérprete solicitó a su agente Basil Douglas la reserva de una habitación silenciosa en un alojamiento muy próximo al lugar de grabación¹⁴³⁴, tal vez para estar lo más tranquilo posible y no depender de ningún transporte.

En Hampstead se filmaron ocho de las dieciocho sonatas¹⁴³⁵ interpretadas en dos instrumentos históricos: el Shudi-Broadwood¹⁴³⁶ y el Hans Ruckers de Antwerp de 1612¹⁴³⁷. El recuerdo de este encuentro se puede observar en dos de las cuatro fotografías que Ann Turner envió al intérprete a título personal y que por aquel momento fueron excluidas de cualquier publicación. En ellas solo se visualiza al intérprete –con el clave Hans Ruckers of Antwerp– y al resto del equipo durante la filmación audiovisual¹⁴³⁸.

¹⁴³⁰ Carta. Ángela Lance a Rafael Puyana. Londres-Bogotá. 21-02-1984. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia Ann Turner.

¹⁴³¹ Carta. Rafael Puyana a [Ann] Turner. París-Londres. 21-09-1983. Carta, copia al carbón, original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). Carpeta Rosa: Correspondencia Ann Turner. BBC. Scarlatti.

¹⁴³² Carta. Rafael Puyana a Isabel de Falla. Bogotá-[S.I.]. 13-01-1984. Carta, copia al carbón, mecanografiada copia al carbón. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 130. R. 2472.

¹⁴³³ Carta. Rafael Puyana a Ann Turner (Music&Arts). [S.I.]-[S.I.]. 28-01-1984. Carta, copia al carbón, original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia Varia. Correspondencia BBC.

¹⁴³⁴ Carta. Rafael Puyana a Basil Douglas. [S.I.]-Londres. 28-01-1984. Carta, copia al carbón, original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Carpeta Varios. Correspondencia BBC.

¹⁴³⁵ PUYANA, Rafael. Scarlatti. Sonatas Recorded Scarlatti. (1-16). París. Hampstead [1 hoja]. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). Carpeta Rosa Ann Turner. BBC. Scarlatti. Sueltas.

¹⁴³⁶ [s.a.]. Clavicémbalo Hieronymus Albrecht Hass (Hamburgo, 1740). «The Baroque German Harpsichord. La construcción del clavecín barroco alemán. Características tonales-especificación», <http://bit.ly/2RimgF1> [consulta 07-02-2017].

¹⁴³⁷ [s.a.]. Descripción del Clave Hans Ruckers. Harpsichord. Fenton House, *Royal Collection Trust*, <https://bit.ly/3a756Vd> [consulta 07-02-2017].

¹⁴³⁸ Carta. Ann Turner a Rafael Puyana. Londres-París. 24-01-1985. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). Carpeta Rosa Ann Turner. Sobre BBC London. Adjunta las fotografías que se muestran.



*Figura 90. Rafael Puyana durante la grabación en Fenton House.
AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I).*

La *BBC* se encargó de los gastos que ocasionó la estancia del intérprete en Reino Unido –que ascendió a un total de £584.30¹⁴³⁹– donde se contemplaba el vuelo de vuelta de París a Londres, el alquiler de un coche en la ciudad y la manutención en la misma durante 9 días. El ingreso fue abonado por la productora meses más tarde debido a una serie de reorganización de tareas y otros factores acaecidos en la entidad¹⁴⁴⁰.

Es significativo anotar que Rafael Puyana aprovechó el viaje para tratar otros asuntos. Meses previos a su estancia, concretamente en diciembre de 1983, el clavecinista contactó con el constructor David Rubio, quien le había fabricado diez años antes en su taller de Duns (Oxford) una copia del instrumento de dos teclados fabricado por Pascal Taskin. El músico requería el arreglo del teclado y las cuerdas de ese instrumento, el cual fue reparado finalmente el 17 de marzo de 1984¹⁴⁴¹.

Retomando nuevamente la grabación del resto de las sonatas, estas se llevaron a cabo en la residencia Parísina del intérprete durante los días del 24 al 28 de abril 1984. A pesar de que Puyana había sugerido posponerla cualquier día entre el 30 de abril al 20 de mayo del año 1984¹⁴⁴². En ella se emplearon los instrumentos de su propia colección, siendo el clave original de tres teclados construido por Hass (1740), la copia del doble manual Hass (1734) construida por Goble en Oxford junto a los claves español e italiano.

Ann Turner agradeció a Puyana su atención con el equipo durante el rodaje y le trasladó sus felicitaciones tanto por el trabajo tan «duro y exhaustivo» que llevaron a cabo como por lo absortos que quedaron por las cualidades sonoras de los instrumentos de su colección, la interpretación realizada y aprendizaje recibido por parte del clavecinista sobre el mundo de Scarlatti¹⁴⁴³.

El montaje

Rafael Puyana había terminado su filmación. No obstante, el contacto con Ann Turner continuó en los meses siguientes¹⁴⁴⁴ para saber cómo estaba quedando el

¹⁴³⁹ Factura. Music & Arts Department BBC Television-Rafael Puyana. 23-05-1984. Caja N° 48 (II). Correspondencia Varia. Correspondencia BBC. Adjunta a la Carta. Maureen Garnham a Rafael Puyana. Londres-París. 28-12-1984. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia Varia. Correspondencia BBC.

¹⁴⁴⁰ Carta. Maureen Garnham a Rafael Puyana. Londres-París. 28-12-1984. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia Varia. Correspondencia BBC.

¹⁴⁴¹ Carta. Rafael Puyana a David Rubio. París-Cambridge. 10-12-1983. Carta original fotocopiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia varia; Carta. Rafael Puyana a David Rubio. Bogotá-Cambridge. 30-01-1984. Carta, copia al carbon, original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia varia; Carta. David Rubio a Rafael Puyana. Cambridge-[S.l.]. 18-01-1987. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia varia.

¹⁴⁴² Carta. Basil Douglas a Rafael Puyana. Londres-Bogotá (Colombia). 27-01-1984. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Carpeta Varios. Correspondencia BBC.

¹⁴⁴³ Carta. Ann Turner a Rafael Puyana. Londres-[S.l.]. 01-05-1984. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia con Ann Turner.

¹⁴⁴⁴ Carta. Ann Turner a Rafael Puyana. Londres-[S.l.]. 29-10-1984. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia con Ann Turner. 1 sobre amarillo.

proyecto y si se habían sintetizado alguna secuencia¹⁴⁴⁵. En un principio, tanto Roy Fry –editor de la película– como Turner no consideraron reducir ninguna sección, pero tras la emisión televisiva del 20 de abril de 1985, la productora decidió hacer algunos cortes, teniendo siempre en cuenta el argumento y la música. La productora notificó al intérprete mediante correspondencia cuáles fueron estas ligeras variaciones¹⁴⁴⁶, que quedaron evidenciadas en la versión inglesa¹⁴⁴⁷ y la traducción francesa¹⁴⁴⁸.

Ann Turner distribuyó el montaje musical haciéndolo llegar al *Metropolitan Museum* de Nueva York, al presidente y la embajada colombiana¹⁴⁴⁹. A partir de ahí empezaron a llegar las felicitaciones de su trabajo y puesta en escena en el documental. Entre ellos se encontraban Richard Somerset-Ward –el director y productor de *Music & Arts de la BBC*– quien le agradeció personalmente¹⁴⁵⁰ el placer que le supuso ver sus interpretaciones, ejecutadas con tal maestría que le conmovieron profundamente¹⁴⁵¹ o Helen Maton –cantante y productora de música– a quien le gratificó la invitación recibida al preestreno y le manifestó su admiración por su interpretación con los distintos instrumentos¹⁴⁵².

En medio de los trámites de la preparación de las sonatas scarlattianas y su posterior grabación con la *BBC*, Rafael Puyana recibió de la mano de Agustín Navarro –de *TVE*– la invitación para participar como clavecinista en un programa de *TVE* titulado «Especial Scarlatti», cuya grabación se llevaría a cabo entre los días del 11 al 24 de junio de 1984 y se presentaría en el «Grand Prix» de Trieste (Italia) en septiembre de ese mismo año.

La carta emitida por Navarro a mediados del mes de marzo de 1984, incluía un documento anexo que explicaba cuáles eran las características de las seis sonatas que el clavecinista debía seleccionar atendiendo a los calificativos atribuidos en cada una de ellas, entre los que se encontraba «brillante, jugosa, graciosa», «fácil y sencilla», «con

¹⁴⁴⁵ Carta. Rafael Puyana a Ann Turner. París-Londres. 07-12-1984. Carta, copia al carbón, original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia con Ann Turner. 1 sobre blanco.

¹⁴⁴⁶ Carta. Ann Turner a Rafael Puyana. Londres-[S.l.]. 19-05-1985. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia con Ann Turner.

¹⁴⁴⁷ Producción Audiovisual *BBC*. «Domenico Scarlatti- His music and his world (parte 1/2)». *Youtube*, 1985, <https://bit.ly/3sRUJNH> [consulta 08-11-2016]; Producción Audiovisual *BBC*. «Domenico Scarlatti- His music and his world (parte 2/2)». *Youtube*, 1985, <https://bit.ly/39duUA0> [consulta 08-11-2016].

¹⁴⁴⁸ La BNF posee la versión francesa titulada *Domenico Scarlatti musicien des lumières (1685-1757)* [documental]. London, RM associates, 1986. BNF: NUMAV- 45336.

¹⁴⁴⁹ Carta. Ann [Turner] a Rafael Puyana. Londres-[S.l.]. 03-05-1984. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). Carpeta Rosa: Correspondencia Ann Turner. *BBC*. Scarlatti.

¹⁴⁵⁰ Rafael Puyana también colaboraba de profesor en los cursos Música en Compostela celebrados en la capital de Galicia. Entre los programas de concierto se registran varios recitales acaecidos entre los años 1960 y 2007.

¹⁴⁵¹ Nota. Ann Turner a Rafael Puyana. [S.l.]-[S.l.]. 05-07-1984. Nota fotocopiada mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia Ann Turner. 1 Sobre blanco. A través de Ann Turner le transmite la felicitación; Carta. Richard Somerset a Rafael Puyana. Londres-Santiago de Compostela. 01-08-1984. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia Ann Turner. 1 sobre blanco.

¹⁴⁵² Postal. Helen Maton a [Rafael Puyana?]. [S.l.]-[S.l.]. [s.f.]. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia Varios. Correspondencia *BBC*.

efectos», para el «duelo musical entre Haendel al órgano y Scarlatti al clavicémbalo», «dulce, melancólica y amorosa» y «vigorosa». El documento presenta numerosas anotaciones manuscritas por el propio intérprete, que posiblemente escribiese conforme fue leyendo la carta o tras haber reflexionado detenidamente acerca de la(s) obra(s) que más se ajustaban a tales requisitos. Tal y como se evidencia en el propio texto, Puyana desconocía la duración del programa y respondiendo a las cuestiones que Navarro le demandaba, el clavecinista propuso para la primera pieza la *Sonata K105 o K107*; para la segunda, *K7 en La menor*, una obra de 3'. Para la tercera, *K96 Re mayor* con repetición. En la cuarta, *K54 en La menor* con la primera repetición. En la quinta, las sonatas *K347 en Sol menor o K348 en Sol Mayor* sin repeticiones y finalmente en la sexta pieza, *K525 en Fa Mayor* con repeticiones:

SONATAS PARA EL INTERPRETE CLAVECINISTA DEL PROGRAMA DE TVE
“ESPECIAL ESCARLATTI”

Sonata 1ª. - Es el arranque del programa. Digamos que está “fuera de tiempo” en cuanto a cronología scarlattiana. Hay una VOZ, mezclada en cierto momento con la música, que dice un breve texto de D’Annunzio: “Como si fuera el espíritu ágil del agua, la sonata scarlattiana puede parecer una rica fontana poblada de hilos de agua y fastuosas estatuas... Damas y cortesanos gritan, corren, se esquivan... Y he aquí que, con tanto rodar, el primer collar de perlas se rompe, desgranándose; los granos ruedan por las gradas lisas y rosadas por donde el agua desciende en minúsculas cascadas... Las perlas se multiplican, simulan granizo apacible, corren por cada verso, relucen, resuenan, rebotan...”

Se trata, pues, de una sonata brillante, jugosa, graciosa. Una sonata que nos va a hacer “entrar” en el mundo y la música del genial napolitano.

Sonata 2ª. - Debe ser una composición de su primera época. Ya hemos entrado digamos en un “origen cronológico”. Sonata fácil, sencilla.

Sonata 3ª. - Va subrayada por una anécdota que cuenta el músico irlandés Roseingrave estando en Venecia y contemplando la interpretación que hace Domenico: “Tuve la impresión de que cien diablos estaban tocando; jamás hasta entonces había escuchado pasajes y efectos tan extraordinarios. Su ejecución había superado tanto la mía con tan alto grado de perfección que, antes de competir con el que había dado tantas pruebas de virtuosismo, habría preferido cortarme los dedos:

Se trata, como se ve, de una Sonata donde esos “efectos” quedasen clarividentes.

Sonata 4ª. - Se trata del conocido “duelo” con Haendel, éste al órgano, Scarlatti al clavicémbalo. Será un breve MONTAJE cinematográfico: juego de MANOS de los dos instrumentistas. Una breve página, a escoger.

Sonata 5ª. - Dulce, melancólica, “amorosa”. Apta para subrayar luego un largo paseo con la CAMARA por las frondas de Aranjuez.

Sonata 6ª. - Hay, con anterioridad, una breve “conversación” –naturalmente, en off– entre Domenico y Bárbara de Braganza resulta con retratos de ambos y otros elementos. La primera le anuncia que su padre, el rey Juan V de Portugal, le ruega acepte interpretar en la Orden portuguesa de Santiago. El INTERPRETE –usted– ataca ahora briosamente las primeras notas de una gran Sonata. A escoger entre las compuestas en sus últimos años ¹⁴⁵³.

Según publica *La Vanguardia Española* el 25 de octubre de 1985 en la programación televisiva, la emisión se llevó a cabo ese mismo día en TVI a las 01h10. Este fue un proyecto realizado bajo la dirección de Agustín Navarro, en el que además colaboraron Miguel Alonso en la realización del guion e intervinieron Rafael Puyana al

¹⁴⁵³ Carta. Agustín Navarro a Rafael Puyana. Madrid-[S.I.]. 17-03-1984. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja Nº 48 (II). Correspondencia Ann Turner. Carpeta Verde. Esta carta tiene numerosas anotaciones del propio intérprete relativas a fechas, teléfonos y direcciones, posibles sonatas a interpretar y la duración de las mismas las cursivas están subrayadas en el cuerpo del texto.

clave –desconociendo las sonatas definitivas que se seleccionaron– la soprano Neilia Antuso, el Ballet de Victor Ullate junto a la Orquesta y Coros de RTVE¹⁴⁵⁴.

La emisión y estructura del documental

Prosiguiendo nuevamente con el proyecto audiovisual del que se viene hablando, el documental titulado *Domenico Scarlatti his music and his world* se emitió el 20 de abril de 1985 a las 21h30¹⁴⁵⁵ a través de la *BBC2 Programmes*¹⁴⁵⁶. Durante la proyección de casi dos horas, se pudieron apreciar 18 de las 550 sonatas que Scarlatti compuso y que fueron cuidadosamente seleccionadas por Rafael Puyana y Ann Turner e interpretadas de memoria por el clavecinista.

En dicha producción, como se ha comentado en líneas anteriores, se muestra la vida y obra de Domenico Scarlatti mientras se describen y relatan los acontecimientos más significativos acaecidos en las distintas ciudades en las que vivió. Para ello, la *BBC* muestra el entorno en el que creció y se desarrolló el compositor, los distintos espacios arquitectónicos, las obras de arte e incluso instrumentos musicales originales o copias de estos mientras transcurre el discurso verbal con música extradiegética, diegética o combinaciones de ambas para recrear el paisaje sonoro de la época.

Se ha de tener en cuenta también que pese a que en un principio Ann Turner tuvo en mente la intervención hablada del intérprete en la que mencionase las características de los instrumentos utilizados y cómo su uso afectaba a la composición¹⁴⁵⁷, finalmente este hecho no se produjo como se comprueba tras su visionado.

La duración del documental es de 1h 51' 24", donde se puede escuchar música durante 74'49". En este tiempo Rafael Puyana cubre 52'83" interviniendo en 16 bloques musicales, los cuales corresponden al 47.49% del metraje total del documental. En la siguiente tabla se han distribuido distintas columnas para describir los bloques musicales, su duración, la(s) sonata(s) a interpretar, el instrumento en el que se ejecuta y dónde se produjo la grabación, mientras que horizontalmente y en gris, se han subrayado las intervenciones del clavecinista completando los apartados anteriores:

¹⁴⁵⁴ [s.a.]. «Domenico Scarlatti. TV1» en *La Vanguardia Española*, 25-10-1985, p. 68.

¹⁴⁵⁵ Carta. Gerald H. Pearce a Director of BBC 2 Programmes. Longbourn-Lime Groves Studios. 22-04-1985. Carta, fotocopia mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). Carpeta Rosa. Ann Turner. BBC. Scarlatti.

¹⁴⁵⁶ Carta. [Desconocido] a Rafael Puyana. [S.l.]-[S.l.]. 22-04-1985. Carta fotocopiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia Varios. Correspondencia BBC.

¹⁴⁵⁷ Carta. Ann Turner a Mr. Douglas. Londres-[S.l.]. 13-07-1983. Carta fotocopiada mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia con Ann Turner.

Video I				
Bloque	Duración	Música	Instrumento	Grabación
# 1	00. 00-01. 44	K 159/ L104 C Major	3 manual Hass	París
1. 1	02. 59-04. 30	Concerto No. 1 in F minor Alessandro Scarlatti		
1. 2	05. 00-05. 11	FX violin practice under		
	05. 12-05. 36	Fx out and bagpipes under		
	05. 37-06. 24	Music under		
	06. 25-08. 00	<i>Cantata Pastoral</i> de Alessandro Scarlatti		
# 2	08. 05-11. 13	K 513/ LS 3 C Major	Ruckers	Hampstead
	13. 21-14. 03	Concerto in C Major fur violin and string orchestra. Vivaldi		
# 3	14. 21-19. 19	K 240/LS 29 G Major	Ruckers	Hampstead
# 4	20. 14-22. 19	K 33/ L424 D Major	Baroque Italian	París
	23. 03-25. 43	<i>Alla Pendola Prigione</i> D. Scarlatti		
# 5	27. 00-28. 53 28. 55-32. 36	K 208/L238 A Major K 209/L428	Ruckers	Hampstead
	34. 06-35. 43	Music in <i>Stabat Mater</i> D. Scarlatti		
	36. 00-39. 47	Music in <i>Stabat Mater</i> D. Scarlatti		
	40. 40-42. 10	Balada cantada en portugués		
# 6	45. 23-48. 07	K 443/L 418 D Major	3 manual Hass	París
	48. 34-49. 18	Fandango tradicional Grupo Folclórico Lisboa		
# 7	49. 19-51. 42	K 492 /L14 D Major	2 manual copy Hass by Goble	París
	54. 35-55. 04	Sync band		
# 8	56. 49-59. 52	K 380/L474 E Major	Shudi- Broadwood	Hamsptead
Video II				
Bloque	Duración	Música	Instrumento	Grabación
	02. 50-03. 21	Música de Fondo		
# 9	03. 22-07. 53	K 175/L429 A minor	3 manual Hass	París
# 10	10. 29-12. 11	K 241/L180 G Major	Ruckers	Hamsptead
# 11	16. 58-18. 49	K 519/ L475 F minor	3 manual Hass	París
	13. 58-16. 18	Extracto del Concierto de Flauta en Sol Mayor de Hasse		
# 12	19. 28-23. 18	K 87/ L33 B minor	Anon Spanish	París
# 13	26. 15-29. 42	K49/L 301 C Major	Baroque Italian	París
# 14	31. 05-33. 52 33. 53-36. 02	K119/L415 D minor K120/ L215 D minor	3 manual Hass	París
# 15	37. 49-42. 53	K 205/LS 23 F Major	Ruckers	Hamsptead
	45. 09-48. 14	<i>Salve Regina</i> D. Scarlatti		
# 16	49. 11-51. 17	K 381/L225 E Major	Shudi Broadwood	Hamsptead

Tabla 37. Apariciones de Rafael Puyana en Scarlatti and his world. Tabla de elaboración propia.

Es sabido que Puyana desarrolló sus propias teorías sobre lo español en la música de Scarlatti presentándolas de manera fragmentaria en artículos de corta extensión, notas al programa, comunicaciones orales, grabaciones sonoras –de las que se hablará con más profundidad en los siguientes epígrafes– y también en producciones audiovisuales. Sus especulaciones sobre la vinculación existente entre la música folclórica española-portuguesa y la escritura del compositor italiano, son puestas de manifiesto en un borrador hallado en su fondo personal, donde Puyana recoge las características que presentan parte de las sonatas escogidas para este documental –en cuanto al ritmo, adornos, carácter y forma– y demuestra que su escucha puede despertar las «sensaciones musicales más variadas» desde la aflicción, la melancolía, la furia, la alegría o la diversión:

[...] El alma de «Don Domingo Escarlatti» termina hispanizándose como su nombre y apellido. Su música absorbe –a pesar de una evidente formación italiana– infinidad de motivos folclóricos, tanto portugueses como españoles. Estos últimos elementos son tan fuertes y característicos que su producción musical de Sevilla, Madrid y Aranjuez (más de 560 sonatas para clave y compuestas para la Reina María Bárbara) representa una transformación similar a la que modifica y condiciona la obra del Greco cuando pasa de Venecia a Toledo.

De la producción Scarlattiana pueden reunirse en un mismo recital las sensaciones musicales más variadas. De la melancolía y la tristeza infinita (Sonata en si menor, K. 87) puede pasarse a la violencia, acentuada por medio del uso que hace el autor de acordes disonantes llenos de «acciaciaturas» (Scarlatti inventa el «tone cluster») y que marcan ritmos de sabor arábigo-andaluz, como aquellos que nos sorprenden en la Sonata en la menor, K. 175. Temas de cacería, haciendo alusión al deporte favorito de la Corte, se mezclan con ritmos populares como el fandango portugués (Sonata en Re mayor, K. 96). El aire de bolero mallorquí de la famosa Sonata en Mi mayor, K. 380, según la tradición, sirvió de marcha nupcial cuando los príncipes se casaron en la frontera hispano-lusitana. También las notas repetidas que sirven para subrayar melodías a la manera guitarrística, «mutandi i detti» como lo indica el propio Scarlatti (Sonata en fa mayor K205, se convierten en elemento típico de su técnica clavecinística, añadiendo al texto musical un sabor ibérico inconfundible.

Al final de su vida, Scarlatti recuerda con nostalgia aquellos cantos navideños que todavía se escuchan en el Monasterio de Santa Clara en Nápoles. En sus últimos años usa con frecuencia, recordando la «Tarantella» y el «Siciliano» de su tierra natal (Sonata en do mayor, K. 513); continúa oyendo a través del tiempo el son del «carrillón» que fue mandado hacer en Holanda para el Monasterio de Mafra en Portugal y que aún puede tocar melodías compuestas por Domenico. El sonar de esas campanas se transparenta cuando escucha la Sonata en re mayor, K. 443. Scarlatti traslada al Clave la legendaria voz de su ilustre contemporáneo y favorito de los Reyes de España Felipe V y Fernando VI, el castrato Carlo Broschi llamado Farinelli, inmortalizándola en las frases apasionadas y líneas melódicas de altísima expresión que tanto conmueven en la Sonata en la mayor, K. 208.

Por último, hay que observar que la forma binaria primitiva, sin desarrollo en la segunda parte, es la que caracteriza a la sonata Scarlattiana. Además, Scarlatti organiza sus composiciones en pares indivisibles de sonatas y en unidades hasta de tres y cuatro sonatas consecutivas. Representa el conjunto de su obra un tesoro que encierra no solamente una infinidad de sentimientos y actitudes, sino innumerables descubrimientos de orden rítmico, armónico y expresivo. Entre las características que cultivó al máximo de sus posibilidades y que asombraron tanto a sus contemporáneos fue el constante y azaroso cruzar de manos, los saltos atrevidos que requieren la más absoluta precisión en la ejecución y producen, tanto en el que toca como en sus auditores, la excitante sensación del riesgo y del peligro. Este aspecto de virtuosismo impresionante, de acrobacia técnica, está particularmente ilustrado en este recital por la Soanta en la menor, K. 175.

La originalidad de la creación clavecinística Scarlattiana se sitúa a la par pero muy distante de la de sus contemporáneos J. S. Bach y G. F. Händel, por cuanto a la determinación por parte del compositor de una búsqueda idiomática y eminentemente personal que lgora su manera inconfundible de escribir para el teclado. Si Scarlatti asombra, si Scarlatti divierte, también hiere, conmueve, profundiza y además integra la sensualidad, como fuerza esencial, a la comunicación

musical. Su arte, por lo menos desbordante en su temperamento, por el sol que parece irradiarlo, es característico del espíritu de un mundo latino, de un pensamiento y de una sensibilidad exclusivamente mediterráneos¹⁴⁵⁸.

La relación española-portuguesa, se visualiza de forma más específica en esta producción audiovisual tanto en la exhibición de documentos, piezas de arte y ciudades por las que el músico pasó, como en la propia selección de sonatas donde se evidencian los rasgueos de guitarras, el golpeo de tambores o incluso los zapateados y danza –propias de las impresiones y experiencias que Scarlatti recogió en sus sonatas– que fueron interpretadas con claves históricos o copias de los mismos con el propósito de recrear el paisaje sonoro, vida y costumbres de la época. No obstante, de forma más clarividente, los elementos anteriores se muestran en el documental de la *BBC* en la interpretación del *Fandango* a cargo del grupo Ribatejano provenientes de Villa Franca (Portugal) que ataviados con sus trajes de campesinos danzan al son de la música popular de su región tradicional, antes de dar paso a la sección número #7 donde se desarrolla la *Sonata K492/L14*¹⁴⁵⁹ en Re Mayor con la copia del clave Hass 1734 realizada por Andrea Goble.

El clavecinista mencionó para la revista *Rad Times* en abril de 1985 que estas piezas están cargadas de un gran «sentido del ritmo, acento, alegría y estilo» y sugiere que han podido ser tocadas en clavicémbalos españoles de la época con una gran influencia alemana o en algunos coloridos pianos tempranos que sobreviven en Portugal y España¹⁴⁶⁰. En este sentido, cabe resaltar el instrumento empleado en el bloque número #14, donde se recrea la pasión musical y las veladas de corte de la monarquía de Bárbara de Braganza y Fernando VI, que fueron todo un referente sin rival en Europa a cargo dos músicos italianos: Farinelli y Scarlatti¹⁴⁶¹. La *BBC* expuso una hipótesis del clave que posiblemente Scarlatti pudo emplear en algunas de las representaciones en las salas de palacio y que, aunque por aquella fecha se desconocía, podría tratarse del original (Hass 1740) perteneciente a la propia colección Parísina de Rafael Puyana. Mientras en el documental se exhibía y describía las características más relevantes de este último, apareció en primer plano la tapa del instrumento donde se encontraba «una reina desconocida al que se le presenta un clave de tres teclados como regalo de cumpleaños»¹⁴⁶². La posible identidad de la fémina fue tratada en el catálogo que acompañaba al disco *Six partitas from the Clavier-Ubung* de J. S. Bach divulgado en

¹⁴⁵⁸ [s.a.]. *Domenico Scarlatti*. [S.l.]. [s.f.]. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Notas para programas y comentarios musicales.

¹⁴⁵⁹ SCARLATTI, Domenico. «K 492» [partitura]. *Domenico Scarlatti. Sonates vol. X. K. 458-506*. Kenneth Gilbert. (ed.). París, Heugel, 1972. pp. 144-147. AMF. Fondo Puyana. C. 28-2855. Véase también SCARLATTI, Domenico. «L 14». [partitura]. *Scarlatti Opere complete per clavicembalo. Prima serie, Vol I e II. Suites 1 a 100*. Alessandro Longo (ed.). Milán, Ricordi, 19?, pp. 46-49. AMF. Fondo Puyana. C. 28-2887.

¹⁴⁶⁰ [s.a.]. «Music's mystery man». *Revista Rad Times*. Londres, 20-26 abril 1985, pp. 10-11. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). Programas y revistas sueltas.

¹⁴⁶¹ Véase KIRKPATRICK, Ralph. «El reino de los melómanos». *Domenico Scarlatti*. Alianza Editorial, 1985, pp. 97-98.

¹⁴⁶² «Domenico Scarlatti- His music and his world (parte 2/2)...». [29:42-31:01]. Véase *Script*, pp. 58-59. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). Carpeta Rosa Ann Turner. BBC.

2014 por *Sanctus Recordings*, donde además el clavecinista mencionó que podría tratarse de Bárbara de Braganza en el *Palacio de Aranjuez* (Véase el apartado 3.3.2.)¹⁴⁶³.

En la biblioteca personal se han localizado dos borradores mecanografiados en los que se evidencia que Puyana se cuestionó la procedencia del instrumento, pensando si era un clave de tres teclados propiedad de Farinelli –visto en Italia por Burney and Sacchi– o era uno de características similares que Diego Fernández proporcionó a la soberana en la celebración de su nacimiento. Sobre este último, el músico colombiano se planteó una nueva hipótesis que partía de cómo y dónde el constructor almeriense habría realizado un clavicémbalo tan complicado como el doble manual Hass 1734. A juicio del intérprete, en el siglo XVIII llegaron a la península numerosos instrumentos de procedencia alemana y también se fabricaron clavicémbalos españoles. A pesar de que estos últimos han desaparecido en su mayoría, los que han sobrevivido junto a los pianofortes, mostraban una gran influencia germánica¹⁴⁶⁴. No obstante, hasta el momento, y dado que no se ha realizado ningún estudio iconográfico de la tapa del instrumento, solo se exponen diversas suposiciones de su origen.

Las críticas del documental

Los recortes de prensa hallados en el Fondo Puyana demuestran que el intérprete los adquirió mediante envíos que le hicieron amigos y conocidos, además de los que él mismo compiló. Tras su análisis se demuestra que la prensa internacional hizo eco de la emisión de este programa y asimismo anunció la retransmisión que se haría posteriormente en Inglaterra. Las críticas que el clavecinista recibió resaltaban tanto su «magnífica» calidad interpretativa¹⁴⁶⁵ como los modelos de los instrumentos –de uno, dos y tres teclados– sobre los que ejecutó las obras¹⁴⁶⁶. Fue precisamente la ejecución en el clave de tres teclados, que evocaba la sonoridad de un «órgano barroco», el que más llamó la atención¹⁴⁶⁷.

Del mismo modo las felicitaciones personales hacia la completa producción y puesta en escena de Rafael Puyana no tardaron en llegar. En ellas se refleja su grata sorpresa al ver el resultado final, la cual había sido inevitablemente comparada con las producciones anteriormente realizadas sobre los compositores Bach y Händel¹⁴⁶⁸.

¹⁴⁶³ *Six partitas from the Clavier-Übung I* [Grabación sonora]...

¹⁴⁶⁴ PUYANA, Rafael. Borrador. Instruments. [1 hoja]...; PUYANA, Rafael. Borrador. Instruments. [3 hojas]. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Notas para programas y comentarios musicales.

¹⁴⁶⁵ LAST, R. «Homage to Scarlatti...», s.p.; HENRY, Paul V. «Trecentenary tributes» en *Letters. Radio Times*, 11/17-05-1985, s.p. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Prensa Varia.

¹⁴⁶⁶ FINGLETON, David. «The master of tranquillity» en *Daily Express*, 20-04-1985, s.p. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Prensa Varia.

¹⁴⁶⁷ LAST, R. «Homage to Scarlatti...», s.p.

¹⁴⁶⁸ Carta. Gerald H. Pearce a director of BBC 2 Programmes. Longbourn-Lime Groves Studios. 22-04-1985. Carta, fotocopia mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). Carpeta Rosa. Ann Turner. BBC. Scarlatti; Carta. Ann Turner a Rafael Puyana. Londres-[S.l.]. 19-05-1985. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia con Ann Turner; Carta. L. J.

Entre los cumplidos que el músico colombiano recibió mediante correspondencia, sobresale la de Margot Leigh Milner –amiga del artista y antigua asistente-editora de la revista trimestral *Early Music*– que escribió tanto a Ann Turner como a Puyana para expresarle sus gratas impresiones sobre la película, profunda admiración hacia la interpretación y resultado del documental lleno de «belleza, verdad, unidad e integridad» tanto por la producción con los «preciosos telones de fondo de arte, arquitectura y paisajes» como por la ejecución instrumental. De esta última Milner resaltó lo sorprendida que estuvo al ver en un primer plano las manos del clavecinista poniendo música a las sonatas de un gran compositor cuyas obras nunca antes se habían visto en la gran pantalla¹⁴⁶⁹. Se ha de anotar que parte de la correspondencia entre Milner, Turner y Puyana hablando sobre esta producción documental se ha localizado también en la *Alexander Turnbull Library* en la carpeta MS-Papers 5427-23¹⁴⁷⁰.

Más felicitaciones llegaron de *Radio Times*, que envió ocho cartas a la productora para transmitir su enhorabuena por el trabajo realizado¹⁴⁷¹ y de Jenny Balán, quien trasladó su alabanza por el resultado alcanzado e hizo especial énfasis en la puesta en escena del músico colombiano¹⁴⁷². También provinieron cumplidos por parte de Kenneth Gilbert –clavecinista, organista y musicólogo canadiense– que estando en Londres vio la emisión y no dudó en escribir una nota a su amigo¹⁴⁷³. En respuesta a la misma, Puyana meses más tarde agradeció sus palabras, haciéndole ver lo difícil que había sido «honrar» la memoria del compositor¹⁴⁷⁴. Igualmente, otras exaltaciones llegaron de la mano de Denis Forman, del productor del programa de J. S. Bach que

Anderson a Sir. Warwickshire-[S.I.]. 24-04-1985. Carta fotocopiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia BBC. Carpeta Varios. Adjunto de la carta anterior; Carta. John E. Wells a ¿Rafael Puyana?. Londres-[S.I.]. 25-04-1985. Carta fotocopiada. Caja N° 48 (II). Correspondencia Varios. Correspondencia BBC.

¹⁴⁶⁹ Carta. Margot Leight Milner a Ann Turner. Londres-[S.I.]. 08-05-1985. Carta fotocopia manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia Varios. Correspondencia BBC. La carta original está en la National Library of New Zealand. Alexander Turnbull library. MS-PAPERS- 5427-23; Carta. Margot [Leight Milner] a Rafael Puyana. Londres-[S.I.]. 26-04-1985. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia Varios. Correspondencia BBC.

¹⁴⁷⁰ Carta. Margot Leigh Milner a Ann Turner. Londres-[Londres?]. 25-04-1985. Carta original mecanografiada. National Library of New Zealand. Alexander Turnbull library. MS-PAPERS- 5427-23; Carta. Ann Turner a Leigh Milner. Londres-[S.I.]. 20-05-1985. Carta original manuscrita. National Library of New Zealand. Alexander Turnbull library. MS-PAPERS- 5427-23; Carta. Rafael Puyana a Margot Leigh Milner. París-Londres. 11-06-1985. Carta original mecanografiada. National Library of New Zealand. Alexander Turnbull Library. MS-PAPERS- 5427-23.

¹⁴⁷¹ Carta. Ann Turner a Rafael Puyana. Londres-[S.I.]. 19-05-1985. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia con Ann Turner.

¹⁴⁷² Carta. Jenny Balán al Editor de la producción Scarlatti de la *BBC*. Londres-[S.I.]. 22-04-1985. Carta fotocopia manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia BBC. Correspondencia Varios.

¹⁴⁷³ Carta. Kenneth Gilbert a Rafael Puyana. Notre-Dame-Chartres-París. 30-04-1985. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Carpeta Varios. Correspondencia BBC.

¹⁴⁷⁴ Carta. Rafael Puyana a Kenneth. París-Notre-Dame-Chartres. 01-06-1985. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Carpeta Varios. Correspondencia BBC.

felicité a Ann Turner¹⁴⁷⁵ o de los mismos productores musicales de la *BBC*, quienes hablaron muy bien de la emisión¹⁴⁷⁶.

Sin duda alguna, la retransmisión fue todo un éxito que recogió numerosos elogios¹⁴⁷⁷, es por ello que la *BBC* solicitó al clavecinista repetir el programa en un futuro no muy lejano¹⁴⁷⁸. Esta petición hizo que el programa se volviese a emitir en el mes de octubre del año 1985, coincidiendo con el nacimiento del compositor. De la misma manera, a raíz de la programación televisiva publicada en el diario *La Vanguardia* el miércoles 11 de diciembre de 1985, se sabe que esta producción audiovisual apareció en la *TV3* de España de ese mismo día a las 22h45 con motivo del tricentenario¹⁴⁷⁹.

Discografía resultante

Simultáneamente al montaje del documental, se llevó a cabo la grabación de un álbum que incluía varias sonatas scarlatianas interpretadas con el clave Hass, grabadas durante el mes de noviembre y mediados de diciembre de 1984, pensadas para distribuirse en el verano de 1985 en un trabajo que incluía tres discos compactos. Un material que el mismo intérprete auguró que revolucionaría el mundo del clave en ese tiempo¹⁴⁸⁰.

Sin embargo, este proyecto se retrasó y causó aún más expectativa entre sus amistades¹⁴⁸¹. No fue hasta el año 1988 –con el sello de *Harmonia Mundi*– cuando este vio la luz bajo el título *30 Sonates de Domenico Scarlatti*, interpretadas por Rafael Puyana con el clave original Hass (1740), regulado por Patrick Yègre a 466. 2Hz. Pese a que en un principio serían tres CD, el resultado final quedó en tan solo dos. El clavecinista realizó las notas que acompañaban al registro sonoro y se tradujeron al francés, inglés y alemán¹⁴⁸². En dicho documento Puyana aproxima al lector a los estudios existentes sobre el compositor, los instrumentos que pudo utilizar para

¹⁴⁷⁵ Carta. Colin Neal a Ann. [S.l.]-[S.l.]. [s.f.]. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia Varios. Correspondencia BBC.

¹⁴⁷⁶ Carta. Ann Turner a Rafael Puyana. Londres-[S.l.]. 19-05-1985. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia con Ann Turner.

¹⁴⁷⁷ Carta. Ann Turner a Rafael Puyana. 12 Edwards College, Soutor Cerney. Cirincester-[S.l.]. 13-04-1986. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia con Ann Turner.

¹⁴⁷⁸ Carta. Gerald H. Pearce a Director of BBC 2 Programmes. Longbourn-Lime Groves Studios. 22-04-1985. Carta, fotocopia mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). Carpeta Rosa. Ann Turner. BBC. Scarlatti; Carta. [Desconocido] a Rafael Puyana. [S.l.]-[S.l.]. 22-04-1985. Carta fotocopiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia Varios. Correspondencia BBC.

¹⁴⁷⁹ Carta. Ann Turner a Rafael Puyana. Londres-[S.l.]. 19-05-1985. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia con Ann Turner. Véase también [s.a.]. «TV3 22h45. Ciclo Tricentenari Bach, Handel, Scarlatti» en *La Vanguardia*, 11-12-1985, p. 80.

¹⁴⁸⁰ Carta. Rafael Puyana a Ann Turner. París-Londres. 07-12-1984. Carta, copia al carbón, original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia con Ann Turner. 1 sobre blanco.

¹⁴⁸¹ Carta. Ann Turner a Rafael Puyana. Londres-[S.l.]. 27-07-1986. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia con Ann Turner.

¹⁴⁸² PUYANA, Rafael. «Domenico Scarlatti and his Sonatas. Scarlatti LP Alburn Notes». AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). Carpeta Scarlatti Notes.

componer las sonatas y los aspectos que se deben tener en cuenta para realizar una buena interpretación de estas obras¹⁴⁸³.

Otros asuntos tratados en la correspondencia

El epistolario entre Rafael Puyana y Ann Turner también hace referencia a otros elementos integrantes en la película tales como el decorado, las fotografías, los retratos, las transparencias o los cuadros.

Tras finalizar la vinculación laboral que les unía, ambos siguieron manteniendo contacto. Sin duda alguna, fue a partir de este proyecto como surgió una amistad que se perpetuó en el tiempo. Dentro del ámbito personal, el epistolario desvela la buena relación que ambos mantenían puesto que Turner y su amiga Valerie Robinson se hospedaron en la casa Parí sina del intérprete sin estar él presente¹⁴⁸⁴. Turner también se preocupó por su salud¹⁴⁸⁵, le hacía lecturas recomendadas –como la del libro *The life and Circumstances of James Brydges, First duke of Chandos, Patron of the Liberal Arts*, donde se aludía a un sobrino de Domenico Scarlatti¹⁴⁸⁶– y, además, le remitió la documentación de testimonios o investigaciones que localizaba de Scarlatti¹⁴⁸⁷. Respecto a este último aspecto, se han de destacar los «Papeles de Estado de Portugal» que Juarra había recopilado y que la directora leyó con antelación¹⁴⁸⁸ para después adjuntárselos en una carta a finales de julio de 1986¹⁴⁸⁹. En su mayoría estos informes gubernamentales fueron enviados desde Lisboa a Londres y versaban sobre las representaciones musicales realizadas en Lisboa durante 1721-1729 y las negociaciones del enlace de María Bárbara con Fernando VI¹⁴⁹⁰. Igualmente, Turner también le trasladó toda la información encontrada en la Biblioteca Nacional de España (BNE)

¹⁴⁸³ 30 Sonates [Grabación sonora] / Domenico Scarlatti ...

¹⁴⁸⁴ Carta. Ann Turner a Rafael Puyana. Londres-[S.l.]. 16-02-1986. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia con Ann Turner; Carta. Valerie Robinson a Rafael Puyana. [S.l.]-[S.l.]. 16-02-1986. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia Varia.

¹⁴⁸⁵ Carta. [Jane?] a Rafael Puyana. Londres-[S.l.]. 02-01-[s.f.]. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia Varia.

¹⁴⁸⁶ Tarjeta. Ann Turner a Rafael Puyana. 12 Edwards College, South Cerney, Cirencester-[S.l.]. 13-04-1988. Tarjeta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia con Ann Turner. Véase el documento adjunto conservado, la cual es una fotocopia de las páginas 130-131 del ya citado libro.

¹⁴⁸⁷ Carta. [Jane?] a Rafael Puyana. Londres-[S.l.]. 02-01-[s.f.]. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia Varia.

¹⁴⁸⁸ Carta. Ann Turner a Rafael Puyana. 12 Edwards College, Soutor Cerney. Cirincester-[S.l.]. 13-04-1986. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia con Ann Turner.

¹⁴⁸⁹ Carta. Ann Turner a Rafael Puyana. Londres. 27-07-1986. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Véase a continuación, todos los extractos de la documentación. Estas notas también fueron enviadas por Ann Turner al señor Malcolm Boyd, según se notifica en la Carta. Malcolm Boyd a Ann Turner. Llanishen-[S.l.]. 12-04-1993. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia Ann Turner. Sobre blanco con carta y artículo.

¹⁴⁹⁰ Carta. Ann Turner a Rafael Puyana. Londres. 27-07-1986. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Estas notas también fueron enviadas en la Carta. Malcolm Boyd a Ann Turner. Llanishen-[S.l.]. 12-04-1993. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia Ann Turner. Sobre blanco con carta y artículo.

relativa al apéndice del estudio realizado por J. A Pinto Ferreira en 1945 sobre la correspondencia entre D. Juan V. y D. Bárbara de Braganza, que describía las últimas voluntades de la reina y, además, le adjuntó unas notas sobre los anales eclesiásticos escritos como la propaganda local en Sevilla de la proclamación de Fernando VI como rey¹⁴⁹¹.

Como Ann Turner sabía que Puyana estaba muy interesado por la cultura y el arte, proporcionó al clavecinista diversas fotografías de los pintores Van Loo¹⁴⁹² y Luis Miguel Van Loo¹⁴⁹³, autor del óleo sobre lienzo de estilo rococó conservado en el Museo del Prado (Madrid, España) realizado en 1743¹⁴⁹⁴, o de los retratos de Fernando y María Bárbara ubicados en 1986 en la Sala de María Cristiana del Palacio de Oriente (Madrid). Este último cuadro fue usado en el documental durante la proclamación de los monarcas como rey y la reina¹⁴⁹⁵. Asimismo, Turner le dirigió algún que otro catálogo con obras de arte y comentarios de las exposiciones a las que asistía. Entre ellos destaca la pintura *A Musical Party* de Giuseppe Bonito en el que aparecía una mujer y su maestro de capilla enseñándole cómo tocar el clave¹⁴⁹⁶, una imagen que fue exhibida en *The State of Walter P. Chrysler, Jr.* los días 27 al 31 de mayo de 1989 y se plasmó en el cartel de la subasta que tuvo lugar en Nueva York el 1 de junio de ese mismo año¹⁴⁹⁷. Tal y como argumenta la propia directora, decidió mandársela porque pensaba que, por los rasgos faciales de los personajes, podría tratarse de D. Scarlatti y Farinelli¹⁴⁹⁸.

De la misma manera, Ann Turner mantuvo informado a Rafael Puyana de otros proyectos profesionales que estaba llevando a cabo, como la preparación audiovisual del escultor «Donatello» llevada a cabo en honor al 600 aniversario de su nacimiento¹⁴⁹⁹. La cadena *BBC2* tenía planificada retransmitirla –aunque susceptible a cambios– para el jueves 11 de septiembre de 1986 a las 19h35-21h00¹⁵⁰⁰. Posteriormente esta fecha fue modificada y la emisión definitiva tuvo lugar el 31 de agosto de 1986 a las 19h15-

¹⁴⁹¹ Carta. Ann Turner a Rafael Puyana. Londres-[S.l.]. 09-04-1987. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja Nº 48 (II). Correspondencia con Ann Turner.

¹⁴⁹² Carta. Ann Turner a Rafael Puyana. 12 Edwards College, Soutor Cerney. Cirincester-[S.l.]. 13-04-1986. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja Nº 48 (II). Correspondencia con Ann Turner.

¹⁴⁹³ [s.a.]. Biografía del pintor. Louis Michel Van Loo, *Museo Nacional del Prado*, [s.f.], <https://bit.ly/3pkr39W> [consulta 05-10-2016].

¹⁴⁹⁴ ENCISO RECIO, Luis Miguel. «Familia de Felipe V, La [Van Loo]». Museo Nacional del Prado. <https://bit.ly/39XpbNQ> [consulta 05-10-2016].

¹⁴⁹⁵ Carta. Ann Turner a Rafael Puyana. Londres-[S.l.]. 17-04-1986. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja Nº 48 (II). Correspondencia con Ann Turner.

¹⁴⁹⁶ BONITO, Giuseppe. *A Musical Party* [cuadro]. Véase también Carta. Ann Turner a Rafael Puyana. [S.l.]-París. 30-01-1990. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja Nº 48 (I). Sobre blanco.

¹⁴⁹⁷ Adjuntos a la Carta. Ann Turner a Rafael Puyana. [S.l.]-París. 30-01-1990. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja Nº 48 (I). Sobre blanco.

¹⁴⁹⁸ Carta. Ann Turner a Rafael Puyana. [S.l.]-París. 30-01-1990. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja Nº 48 (I). Sobre blanco.

¹⁴⁹⁹ Carta. Ann Turner a Rafael Puyana. Londres-[S.l.]. 19-05-1985. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja Nº 48 (II). Correspondencia con Ann Turner.

¹⁵⁰⁰ Carta. Ann Turner a Rafael Puyana. Londres-[S.l.]. 27-07-1986. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja Nº 48 (II). Correspondencia con Ann Turner.

20h40¹⁵⁰¹. Esta fue una producción que el intérprete se mostró ansioso por conocer¹⁵⁰². Entre los últimos documentos que recibió Rafael Puyana de Ann Turner, se conserva una postal que la directora le envió por Navidad con la virgen de la calle Pietra Piana (Florenca) del siglo XVI que precisamente estaba atribuida a Donatello y aparece en el documental que lleva el nombre del escultor italiano de principios del Renacimiento¹⁵⁰³.

5.2.2. La documentación de Domenico Scarlatti en el Legado de Puyana

Si hay algo en lo que numerosos melómanos, músicos y musicólogos coinciden, es que las interpretaciones realizadas por Rafael Puyana sobre la música española de tecla en general y Scarlatti en particular, se convirtió en el mayor tributo que el clavecinista llevó a cabo en recitales, registros sonoros y producciones audiovisuales.

A lo largo de esta investigación, se reitera una vez más cómo Puyana continúa los proyectos de Landowska de una forma renovada y adaptada a su tiempo. Es sabido que durante su etapa formativa en Lakeville (1951-1957/1958) trabajaron las composiciones de J. S. Bach (1685-1750), Domenico Scarlatti (1685-1757), L. C. Daquin (1694-1772) o W. A. Mozart (1756-1791), partituras que hoy día se conservan en su legado.

Entre las investigaciones realizadas en torno a las partituras, merecen ser destacadas las publicaciones que Mariano Moisés-Azize Fernández presentó para finalizar el trabajo fin de grado (TFG) en 2013 y de Máster (TFM) un año más tarde¹⁵⁰⁴, donde ofreció una aproximación de la existencia de música impresa y manuscritos albergados en el legado del clavecinista. Pero sin duda alguna, es en la publicación de «La biblioteca de Rafael Puyana: partituras y documentos con información musical» donde el musicólogo divulgó un estudio actualizado de las obras que se habían registrado –que por aquella época ascendían a un total de 1056 partituras impresas, aunque estimaba inventariar unas 500 piezas más– y abordó un análisis descriptivo en mayor profundidad en torno a las editoriales junto a la clasificación de obras y compositores por los siguientes epígrafes: música para tecla, música para instrumentos de tecla y orquesta, música vocal, manuscritos, además de describir de forma general, otra documentación relevante localizada en el legado¹⁵⁰⁵.

¹⁵⁰¹ Postal. Ann Turner a Rafael Puyana. [S.l.]-[S.l.]. 13-08-1986. Postal original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja Nº 48 (II). Correspondencia con Ann Turner. Véase también la [s.a.]. Programa de radio. «Programación 31-08-1986» BBC2, <https://bit.ly/2Y7xbWK> [consulta 04-10-2016].

¹⁵⁰² Carta. Ann Turner a Rafael Puyana. Londres-[S.l.]. 17-04-1986. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja Nº 48 (II). Correspondencia con Ann Turner.

¹⁵⁰³ Carta. Ann Turner a Rafael Puyana. Reino Unido. 16-12-1986. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja Nº 48 (II). Véase [s.a.]. Ficha catalográfica. «Virgin and Child». *Beta*, [s.f.], <https://bit.ly/3ofC2zX> [consulta 05-09-2016].

¹⁵⁰⁴ MOISÉS-AZIZE FERNÁNDEZ, Mariano. *El legado de Rafael Puyana al archivo Manuel de Falla: una aproximación...*; MOISÉS-AZIZE FERNÁNDEZ, Mariano. *La documentación musical de la biblioteca de Rafael Puyana*. TFM del Departamento de Historia y Ciencias de la Música (UGR), 2014.

¹⁵⁰⁵ MOISÉS-AZIZE FERNÁNDEZ, M. «La biblioteca de Rafael Puyana...», pp. 35-51.

Partituras y Particellas

Los trabajos de inventariado y registro han continuado y en la actualidad se han contabilizado un total de 698 partituras y *particellas*, de las cuales corresponden 39 entradas en *Red Idea* a la música de Scarlatti que se alberga en el legado. Entre éstas se ha de resaltar las dos obras del *Fandango* atribuido a Domenico Scarlatti. Desde que se supo su existencia, Puyana estuvo muy interesado por conocer más aspectos sobre la obra, no sólo por ser una posible atribución a uno de sus compositores favoritos, sino porque en 1984 el músico estaba en proceso de selección de las sonatas Scarlattianas para el documental con la *BBC*. El intérprete quería valorarlo teniendo en cuenta la «calidad, autenticidad, duración y dificultad» que ofrecía la posibilidad de incluirla en el *film*¹⁵⁰⁶.

En un principio la productora se mostró interesada en conocer los aspectos de esta nueva obra, pero al mismo tiempo un poco reticente a incluirla en el documental hasta que el músico colombiano no la hubiese estudiado con profundidad y le hubiese emitido un veredicto¹⁵⁰⁷. Puyana se puso en contacto Lothar Siemens para obtener una copia de la misma, pero como aún no había sido publicada no se le pudo enviar¹⁵⁰⁸. Por esta razón, el intérprete intentó conseguirla por otros medios escribiendo a su amiga Isabel de Falla para que le ayudase a saber quién era el dueño de la colección de manuscritos y así poder acceder directamente a ella¹⁵⁰⁹. A pesar de que esta pieza no se incluyó en el documental, este hallazgo musicológico no fue indiferente al clavecinista dado que se trataba de una posible obra de uno de los compositores que más admiraba. Una vez que Rafael Puyana realizó el análisis, emitió una valoración en un escrito, donde dictaminó las razones musicales –de escritura, ritmo, melodía u ornamentaciones– por las que pensaba que esta pieza no pertenecía al músico italiano:

[...] Desde la catalogación de Kirkpatrick de las 555 sonatas consideradas universalmente como auténticas de Domenico Scarlatti, han aparecido otras obras cuyo contenido puede considerarse muy vecino al estilo del compositor napolitano. Es el caso de la Sonata (en re mayor) “*por el Señor Escarlata*” que forma parte de un escrito de origen español conservado en la Biblioteca del Conservatorio de Nápoles. Entre otros hallazgos recientes, el más sorprendente es el del “*Fandango del Sigr Scarlatte*”. Los primeros seis compases del *Fandango* atribuido a Domenico Scarlatti en un manuscrito de finales del siglo XVIII e intitulado “*Fandango del Sigr Scarlatte*” constituirían un perfecto ejemplo de asimilación de antiguos elementos hispánicos –son los pasos armónicos iniciales del tema de la Folía– si uno estuviera dispuesto a aceptar dicha obra como indiscutiblemente auténtica. El manuscrito del *Fandango* fue descubierto por la distinguida musicóloga Rosario Álvarez Martínez, junto con diversas obras de compositores de la época de Fernando VI (José Herrando, Francisco Courcelle, José de Nebra) en una biblioteca privada en la Orotava,

¹⁵⁰⁶ Carta. Rafael Puyana a Ann Turner (Music&Arts). [S.l.]-[S.l.]. 28-01-1984. Carta, copia al carbón, original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia Varia. Correspondencia BBC.

¹⁵⁰⁷ Carta. Ann Turner a Rafael Puyana. Londres-Bogotá. 14-02-1984. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia con Ann Turner.

¹⁵⁰⁸ Véase ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario (ed.). *José Herrando, Domenico Scarlatti, Francisco Courcelle, José de Nebra y Agustino Massa: Obras inéditas para tecla*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1984.

¹⁵⁰⁹ Carta. Rafael Puyana a Isabel de Falla. Bogotá-[S.l.]. 13-01-1984. Carta, copia al carbón, mecanografiada copia al carbón. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 130. R. 2472.

Islas Canarias, en 1984. Mi opinión sobre este Fandango, tengo que confesarlo, es que tal como se ha llegado hasta nosotros no puede considerarse, ni mucho menos, de la mano de Domenico Scarlatti. En la escritura del Fandango no están presentes ni a habilidad rítmica y melódica del napolitano, ni el despliegue de su gran virtuosismo, sólo algunos trazos reminiscentes de su manera de componer. El texto es inconsistente, faltan compases (posiblemente errores del copista) y contiene giros melódicos de cuya banalidad no podría responsabilizarse al italiano, los cuales, por lo demás, son de un gusto dieciochesco claramente tardío. Sin embargo, a través de esta obra se trasluce una interesante sospecha: que el Fandango del padre Soler (de cuya paternidad también algunos dudan) proviene de un linaje que se remontaría a su maestro Domenico Scarlatti. Quiero decir que considero el *Fandango del Sign Scarlate* una versión copiada tardíamente por alguien que en su momento pudo haber escuchado a Scarlatti ejecutar, con pleno dominio de su incomparable destreza y brillantez, una improvisación al clave sobre un tema de fandango indiano*. Sería el caso de un hecho musical muy complejo, captado y llevado al pentagrama por algún admirador limitado en sus conocimientos musicales y técnicos: un observador asombrado por la milagrosa actuación de un virtuoso. Es posible que haya existido un auténtico fandango de Scarlatti que no nos ha sido transmitido por un manuscrito fiel y de la época, sino por última copia de un texto alterado, simplificado y empobrecido en el transcurso de más de 50 años. Si el original fue de Scarlatti, hemos venido a conocerlo de la misma manera que ciertas obras maestras perdidas de la pintura nos han sido reveladas por copias tardías y de mediocre calidad. Por consiguiente, al intérprete tentado por la atractiva idea de ejecutar un fandango de Scarlatti no le queda más recurso que tratar de reconstruirlo en base a sus conocimientos de la composición Scarlattiana y en función de posibilidades técnicas que se aproximan a las del clavecinista de la reina María Bárbara. Para quien intente completarlo, es imperativo, claro está, seguir muy de cerca las características de la ornamentación en Scarlatti y observar los procedimientos empleados en sus obras más bellas y de reconocida autenticidad. La sospecha de un fandango auténtico de Scarlatti justificaría el delineamiento de una tradición que iría, en base a esta danza en la música para teclado, de Scarlatti al padre Soler, a la Sonata en do menor del padre José Gallés, al Fandango para fuerte-piano de José Martí y al Minué Afandangado de Félix Máximo López [...] ¹⁵¹⁰.

Varias fueron las ocasiones en las que el intérprete expuso su valoración de esta obra tanto en prensa ¹⁵¹¹ como en borradores –en su mayoría en la Caja N° 118a– y las notas a los programas que acompañaban los recitales donde interpretó esta obra a partir de 1988.

Retomando nuevamente las partituras y *particellas* que se han hallado en el legado sobre Scarlatti hasta la actualidad y que quedan expuestas en la siguiente tabla, se han de destacar las sonatas del compositor italiano que fueron publicadas en los once volúmenes de la edición Kenneth Gilbert ¹⁵¹² y los diversos números de la edición Alessandro Longo ¹⁵¹³. Como el clavecinista las trabajó tanto para los recitales y discografía como para la grabación audiovisual que se ha expuesto en el epígrafe anterior, el músico hizo varias fotocopias con numerosas anotaciones, señal de que las estudió de forma muy meticulosa:

Partituras	Signatura
<i>Fandango atribuido a Domenico Scarlatti, ornamentado por Rafael Puyana.</i> [S.l.]: [s.n.], [19?].	C. 157-3963

¹⁵¹⁰ PUYANA, Rafael. «Domenico Scarlatti y su influencia en la música española para teclado». [S.l.]: [s.n.], [s.f.], pp. 1-5. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a.

¹⁵¹¹ [s.a.]. «Bach se puede ver siempre de una manera distinta, dice Rafael Puyana...», p. 10.

¹⁵¹² SCARLATTI, Domenico. *Sonatas* [partitura]. Kenneth Gilbert (ed.). París, Heugel, 1971.

¹⁵¹³ SCARLATTI, Domenico. *Opere complete per clavicembalo* [partitura]. Alessandro Longo (ed.). Milano, G. Ricordi, 19XX.

<i>Fandango atribuido a Domenico Scarlatti, ornamentado por Rafael Puyana. [S.l.]: [s.n.], [19?].</i>	C. 158-3988
<i>Sonates. Vol I: K. 1-52. LP: 31 (Kenneth Gilbert, ed.). París, Heugel, cop. 1984.</i>	C. 28-2862
<i>Sonates. Vol II: K. 53-103. LP: 32 (Kenneth Gilbert, ed.). París, Heugel, cop. 1979.</i>	C. 28-2857
<i>Sonates. Vol III: K. 104-155. LP: 33 (Kenneth Gilbert, ed.). París, Heugel, cop. 1978.</i>	C. 28-2858
<i>Sonates. Vol IV: K. 156-205. LP: 34 (Kenneth Gilbert, ed.). París, Heugel, cop. 1976.</i>	C. 28-2856
<i>Sonates. Vol. V: K. 206-255: LP 35 (Kenneth Gilbert, ed.). París, Heugel, cop. 1974.</i>	C. 28-2863
<i>Sonates. Vol VI: K. 256-305 LP: 36 (Kenneth Gilbert, ed.). París, Heugel, cop. 1974.</i>	C. 28-2864
<i>Sonates. Vol VII: K. 306-357 LP: 37 (Kenneth Gilbert, ed.). París, Heugel, cop. 1978.</i>	C. 28-2859
<i>Sonates. Vol VIII: K. 358-407 LP: 38 (Kenneth Gilbert, ed.). París, Heugel, cop. 1971.</i>	C. 28-2861
<i>Sonatas. Vol IX: K. 408-457: LP. 39 (Kenneth Gilbert, ed.). París, Heugel, cop. 1972.</i>	C. 28-2851 C. 28-2853 C. 28-2854 C. 28-2860
<i>Sonatas. Vol X: K. 458-506: LP. 40 (Kenneth Gilbert, ed.). París, Heugel, cop. 1972.</i>	C. 28-2855
<i>Sonatas. Vol XI: K. 507-555: LP. 41 (Kenneth Gilbert, ed.). París, Heugel, cop. 1973.</i>	C. 28-2852
SCARLATTI, Domenico. <i>Four sonatas four harpsichord.</i> London, Oxford University Press, cop. 1939.	C. 28-2870
SCARLATTI, Domenico. <i>[Opere complete per clavicémbalo Vol. 1 (Alessandro Longo)].</i> Milano, G. Ricordi, 1947.	C. 28-2873
SCARLATTI, Domenico. <i>[Opere complete per clavicémbalo Vol. 3 (Alessandro Longo)].</i> Milano, G. Ricordi, 1949.	C. 28-2874
SCARLATTI, Domenico. <i>[Opere complete per clavicémbalo Vol. 7 (Alessandro Longo)].</i> Milano, G. Ricordi, 1951.	C. 28-2876
SCARLATTI, Domenico. <i>[Opere complete per clavicémbalo Vol. 8 (Alessandro Longo)].</i> Milano, G. Ricordi, 1951.	C. 28-2875
SCARLATTI, Domenico. <i>[Opere complete per clavicémbalo Vol. 9 (Alessandro Longo)].</i> Milano, G. Ricordi, 1951.	C. 28-2877
SCARLATTI, Domenico. <i>[Opere complete per clavicémbalo Vol. 10 (Alessandro Longo)].</i> Milano, G. Ricordi, 1951.	C. 28-2878
SCARLATTI, Domenico. <i>[Opere complete per clavicémbalo Suplemento (Alessandro Longo)].</i> Milano, G. Ricordi, 1953.	C. 28-2879
SCARLATTI, Domenico. <i>[Opere complete per clavicémbalo. Prima serie, volume 1 e 2, suites 1 a 100].</i> Milano [etc.], G. Ricordi, [19?].	C. 28-2887
SCARLATTI, Domenico. <i>[Opere complete per clavicémbalo. Prima serie, volume 3 e 4, suites 101 a 200].</i> Milano [etc.], G. Ricordi, [19?].	C. 28-2871
SCARLATTI, Domenico. <i>[Opere complete per clavicémbalo. Prima serie, volume 5 e 6, suites 207 a 300].</i> Milano [etc.], G. Ricordi, [19?].	C. 28-2872
SCARLATTI, Domenico. <i>Essercizi per gravicembalo.</i> [England], Gregg Press Limited, 1967.	C. 28-2880
SCARLATTI, Domenico. <i>[Opere complete per clavicémbalo in 10 volumi e un supplemento].</i> Milano, Ricordi [1951-1967, cop. 1910].	C. 48-3694
SCARLATTI, Domenico. <i>[Opere complete per clavicémbalo Prima serie (dieci suites) dal 1 a 50].</i> Milano, Ricordi [ca. 1906].	C. 48-3696
SCARLATTI, Domenico. <i>[Opere complete per clavicémbalo. Suplemento].</i> Milano, G. Ricordi [1947].	C. 119-4046
SCARLATTI, Domenico. <i>[Opere complete per clavicémbalo. Vol 1].</i> Milano, G. Ricordi [1947].	C. 119-4055
SCARLATTI, Domenico. <i>[Opere complete per clavicémbalo. Vol 2].</i> Milano, G. Ricordi [1906].	C. 119-4052
SCARLATTI, Domenico. <i>[Opere complete per clavicémbalo. Vol 3].</i> Milano, G. Ricordi [1906].	C. 119-4053
SCARLATTI, Domenico. <i>[Opere complete per clavicémbalo. Vol 3].</i> Milano, G. Ricordi [1906].	C. 119-4056
SCARLATTI, Domenico. <i>[Opere complete per clavicémbalo. 4 prima serie (Dieci Suites) dal 151 a 200].</i> Milano, G. Ricordi [1906].	C. 48-3695
SCARLATTI, Domenico. <i>[Opere complete per clavicémbalo. Vol 5].</i> Milano, G. Ricordi [1906].	C. 119-4054
SCARLATTI, Domenico. <i>[Sonates: K. 322].</i> París, Heugel, 1971.	C. 48-3693

SCARLATTI, Domenico. <i>[Sonates: K. 380]</i> . París, Heugel, 1971.	C. 48-3692
SCARLATTI, Domenico. <i>[Sonates. Vol. 5]</i> . París, Heugel, 1971.	c. 48-3697
LINDLEY, Mark y BOXALL, María (ed.). <i>Early Keyboard Fingerings: A comprehensive Guide</i> . London, Schott, cop. 1992.	C. 65-2181

Tabla 38. Partituras de D. Scarlatti en la Biblioteca de Puyana.

Programación Concertística de Puyana sobre Scarlatti

Con el tiempo, Rafael Puyana fue perfeccionando e incluyendo en sus temporadas de conciertos –iniciadas en 1957 hasta poner fin a su carrera clavecinística en 2005– estas y otras obras musicales. El análisis de la programación musical, evidencia cómo el músico combinó por un lado obras scarlattianas con otras piezas musicales de compositores barrocos o por otro, cómo planteó recitales dedicados exclusivamente a la música italiana en conmemoración de alguna efeméride. Seguidamente, se describirán las interpretaciones más relevantes que Puyana realizó atendiendo a estos dos parámetros descritos –mencionando el lugar, la fecha, la selección musical– a partir de las fuentes documentales hasta ahora localizadas, se completará con el/los instrumento/s que el clavecinista empleó y la crítica musical que recibió (Véanse los apartados 3.1.2. y 3.1.3.).

En el primer caso, sobresale el recital que en un principio se realizaría en el *Town Hall* de Nueva York, aunque por motivos desconocidos, finalmente tuvo lugar en el *Hunter College* de la misma ciudad el 13 de diciembre de 1965¹⁵¹⁴. Según se constata en la correspondencia, desde abril de ese mismo año la última entidad señalada planteaba realizar un programa italiano donde se excluyese a Scarlatti o por lo menos, que sus obras no ocupasen la mayor parte del programa, porque era un tipo de espectáculo que otros clavecinistas –como era el caso de Kirkpatric– estaban ofreciendo¹⁵¹⁵. Rafael Puyana, al leer estos requisitos contactó con Elsie Illingworth –empleada de *Hurok Attractions*, la agencia neoyorkina con la que Puyana estipuló un acuerdo durante los años 1964 al 1966– para exponerle sus argumentos citando que relevar la música de este compositor para un ciclo de tal calibre era una tarea muy difícil. No obstante, el intérprete propuso realizar algunas sonatas scarlattianas y seleccionar obras de otros músicos italianos¹⁵¹⁶. El programa definitivo incluyó las obras de G. Frescobaldi, L. de Rossi, G. Picchi, D. Scarlatti y A. Vivaldi en la primera parte y piezas de J. S. Bach y el Padre A. Soler en la segunda¹⁵¹⁷. La selección musical

¹⁵¹⁴ Véase su programación en las Carta. Harold Shaw a Rafael Puyana. Nueva York-París. 23-04-1965; Carta. Sheldon Gold a Rafael Puyana. Nueva York-París. 30-04-1965; Carta. Leah Narins a Rafael Puyana. Nueva York-París. 09-07-1965. Ambas cartas originales mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta HUOK-USA. Pillados.

¹⁵¹⁵ Carta. Rafael Puyana a Sheldon Gold. París-Nueva York. 29-04-1965; Carta. Rafael Puyana a Harold Shaw. París-Nueva York. 29-04-1965. Ambas cartas, copia al carbón, original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta HUOK-USA. Pillados.

¹⁵¹⁶ Carta. Rafael Puyana a Elsie Illingworth. París-Nueva York. 29-04-1965. Carta, copia al carbón, original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta HUOK-USA. Pillados.

¹⁵¹⁷ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Hunter College (Nueva York). 13-12-1965. 20h40. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118.

fue prácticamente una repetición del recital que el músico colombiano interpretó cinco días antes en *The Toledo Museum of Art*, a excepción de la primera pieza de la segunda parte¹⁵¹⁸. Como ya se mencionó en el capítulo II, este fue uno de los cinco recitales clavecinísticos que contó con la presencia de intérpretes tan reconocidos como Ralf Kirkpatrick, Rafael Puyana, Sylvia Marlowe, Albert Fuller y Gustav Leonhardt¹⁵¹⁹.

Cabe mencionar también la audición del 19 de junio de 1967 en el *Holley Music Room*, dentro del *English Bach Festival* de Oxford, donde Puyana seleccionó un ciclo dedicado a la música italiana con la *Canzon Francese detta Petit Jacquet* de A. Gabrieli, la *Partite sopra l'aria di Ruggiero* de G. Frescobaldi, *Ballo ditto il Picchi* de G. Picchi, la *Passacaglia* de L. de Rossi, la *Toccatà con lo scherzo del cucu* de B. Pasquini, el *Concerto en Re mayor* de A. Vivaldi, la *Toccatà* de A. della Ciaia, las cuatro *Sonatas (Sol mayor L. 204, La menor, L. 241, Mi mayor L. 225 y La menor L. 429)* de D. Scarlatti junto a la *Sonata No. en Do menor* de G. Platti ejecutadas con un clave que se desconoce. El intérprete redactó las notas al programa que salieron publicadas en las páginas 22 y 23 del catálogo¹⁵²⁰.

Se distinguen igualmente los conciertos organizados por la Fundación Juan March celebrados los días 2 y 3 de abril de 1973 en el *Palau de la Música Catalana de Barcelona*, dentro del *Ciclo de Música Barroca Italiana*, donde Puyana interpretó en la primera parte *seis Gallardas*, las *Partitas sobre el Aria de Ruggiero* y la *Canzona Cuarta* de G. Frescobaldi, la *Toccatà sobre el canto del Cuclillo* de B. Pasquini, la *Toccatà en Sol Mayor* de Azzolio B. della Ciaja junto a las *Sonatas en Sol menor y Sol Mayor* de D. Cimarosa; mientras que en la segunda sección estuvo exclusivamente dedicado a D. Scarlatti con dos *Sonatas en Mi mayor, en La menor, Re menor, en Sol Mayor* y una *Sonata en Fa Mayor*, obteniendo un gran clamor por parte del público (Véase apartado 3.1.3.)¹⁵²¹.

Tampoco hay que olvidar el evento musical planeado por la Asociación de Amigos de la Música de la Universidad de Madrid (ADAMUN) que fue oficiado en el *Teatro Real* de la capital española el 17 de noviembre de 1976, con una selección musical en el que Puyana ejecutó en la primera parte la *Toccatà en Re mayor (BWV 912)* de J. S. Bach, las *Sonatas en Do mayor (Longo 301, k. 49) en La mayor (Longo 238, k. 208 y Longo 428, K. 209)* de Domenico Scarlatti, la *Sonata núm. 39 en Re mayor (1773)* de J. Haydn con la copia del clave realizada por David Rubio tomando como modelo el construido por Pascal Taskin y en la segunda, la *Fantasia Libre: «Los sentimientos de C. P. E. BACH»* de C. P. E. Bach, el *Andante con Variaciones en Fa*

¹⁵¹⁸ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Gallery Concert. The Toledo Museum of Art (Nueva York). 08-12-1965. 20h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.

¹⁵¹⁹ [s.a.]. «At hunter. In the Playhouse. Rafael Puyana...», p. 20.

¹⁵²⁰ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). The English Bach Festival Society. Holymell Music Room (Londres). 19-06-1967. 17h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas. Notas al programa por Rafael Puyana.

¹⁵²¹ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Palau de la Música (Barcelona). 02-04-1973 (19h) y 03-04-1973 (22h15). AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.

menor de Joseph Haydn y la *Sonata en Re mayor, Koechel 311* de W. A. Mozart con el pianoforte de Johannes Carda que fabricó tomando como modelo el original de Thomas Tomkinson ca. 1790¹⁵²². Todo un acontecimiento que fue anunciado con anterioridad en la prensa madrileña¹⁵²³.

Se han de enfatizar los recitales en los que Puyana integró conjuntamente las obras de D. Scarlatti y del Padre A. Soler. En este sentido, se debe mencionar el acontecido el 9 de noviembre de 1983 en el *Teatro Real* de Madrid, un evento organizado por el Departamento de Música de la Universidad Autónoma y Patrimonio Nacional, donde el clavecinista empleó la copia del clave fabricado en 1982 por Willard Martin en Estados Unidos a partir del original de Nicolás Blanchet del siglo XVIII. El programa lo integraba la *Sonata en La menor K. 7, Do mayor K. 49, Mi mayor K. 380, Mi mayor, K. 381, La menor k. 175, La mayor K. 208, La mayor K. 209, Re mayor K. 119* de D. Scarlatti en la primera parte y la *Sonata en Sol mayor, Núm. 45 (Ed. P. Samuel Rubio), Sonata Modo Dórico Núm. 49, Re bémol mayor Núm. 88, Re menor Núm. 24, Fa mayor Núm. 109, Fa sostenido mayor Núm. 90* y el *Fandango* del Padre A. Soler en la segunda. El recital no dejó a nadie indiferente puesto que Puyana, como citó Enrique Franco para *El País* aun siendo heredero de una corriente clavecinística, el músico interpretó con sobriedad y liberación¹⁵²⁴.

El mismo repertorio fue reinterpretado por Puyana con el citado instrumento el 6 de diciembre de 1983 en la *Sala del Conservatorio* de París. Según se constata en el programa, la entrada al recinto de este último acontecimiento costó entre 35 y 150 francos¹⁵²⁵.

La dualidad del repertorio Scarlatti-Soler se contempla de nuevo en el concierto del 29 de noviembre de 1983 realizado por Puyana en el *Wigmore Hall* de Londres, donde el músico modificó ligeramente en orden y las sonatas propuestas en el programa anterior, además de emplear la copia del clave realizada por Robert Goble e Hijos en Oxford después del clave Christian Zell (Hamburgo 1728), un acontecimiento que fue promovido por su agente londinense Basil Douglas y cuyos tickets se pudieron adquirir entre £2-4,50¹⁵²⁶.

La programación musical evidencia que Rafael Puyana también ideó audiciones musicales bipartitas, que integraban las obras del compositor italiano y de otros

¹⁵²² Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Teatro Real (Madrid). 17-11-1976. 22h. AMF. Fondo Puyana. Caja Nº 128 R. 3166.

¹⁵²³ R. «Adamum-Puyana» en *ABC*, 14-11-1976, p. 36 y R. «Adamum-Puyana» en *ABC*, 16-11-1976, p. 45.

¹⁵²⁴ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Teatro Real (Madrid). 09-11-1983. 20h. AMF. Fondo Puyana Caja Nº 128. R. 3166. Véase FRANCO, Enrique. «La sobriedad de Puyana...», <https://bit.ly/2YbvOqm> [consulta 17-04-2020].

¹⁵²⁵ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Sala del Conservatorio (París). 06-12-1983. 20h30. AMF. Fondo Puyana. Caja Nº 128 R. 3166. Notas al programa por Rafael Puyana.

¹⁵²⁶ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Wigmore Hall (Londres). 29-11-1983. 19h30. AMF. Fondo Puyana. Caja Nº 128 R. 3166. Véase el anuncio en [s.a.]. «Wigmore hall at 7. 30 Rafael Puyana harpsichord». *The Musical Times*. CXXIV, 1688 (1983), p. 656.

músicos, como J. S. Bach, en secciones separadas de la actuación. En esta línea se distingue también el recital del 30 de mayo de 1984 en el *Museo del Prado* de Madrid donde Puyana fue a inaugurar una sala nueva. Para esta ocasión, el músico interpretó las obras de Marchand, J. S. Bach y 9 Sonatas de D. Scarlatti con el clave de dos teclados interpretados con la copia de dos teclados realizada por Robert Goble e Hijos en Oxford según el original de H. A. Hass de 1734¹⁵²⁷. Un evento musical en el que el crítico Joaquín Arnau para *El País*, aprobó la relectura que el clavecinista hizo de estas piezas musicales¹⁵²⁸. Este mismo programa fue reinterpretado en la *Ópera Real* de París el 7 de junio de 1984 con el clave original Hass construido en Hamburgo en 1740¹⁵²⁹.

Otros de los eventos musicales donde Puyana llevó a cabo una idéntica programación con piezas de J. S. Bach y D. Scarlatti fue en la *Iglesia de Santa María la Mayor de Ronda* (Málaga) el 7 de julio de 1984 con la copia del Hass (1734)¹⁵³⁰ y el 3 de agosto de ese mismo año en el *Claustro de la Catedral* de Santander, dentro del marco del Festival Internacional celebrado en la ciudad con un clave que se desconoce¹⁵³¹.

Pero sin duda alguna, son los conciertos celebrados en 1985 –coincidiendo con el tricentenario del nacimiento de D. Scarlatti y J. S. Bach– donde Puyana brindó un especial interés en la selección de obras de estos compositores. Entre estos, se ha de destacar el celebrado el 20 de junio de ese mismo año, donde el clavecinista interpretó con el manual de doble teclado copia del H. A. Hass (1734) hecho por Robert Goble e Hijo en Oxford, la *Partita N° 2 en Do menor (BWV 826)* de J. S. Bach junto a las *Sonatas en Mi Mayor, K. 206, Mi Mayor K. 207, La menor K. 175* y una *Sonata en Re Mayor* de Scarlatti que era una pieza inédita copiada de un manuscrito del Conservatorio de Nápoles. Para finalizar, el músico desarrolló el *Fandango* atribuido al compositor italiano descubierto por la musicóloga Rosario Álvarez en 1984, del que se ha hablado en líneas anteriores¹⁵³².

Por último, sobresale la audición dedicada a estos compositores en el FIMDG el 26 de junio de 1985, desarrollando la *Partita N° 2*, el *Concierto Italiano* y la *Toccatina (BWV 912)* de J. S. Bach con la *Sonata en Re mayor*, el *Fandango* y las *Sonatas k. 96, K. 175, K. 206, K. 207, K. 441 y K. 442* de D. Scarlatti con el clave o la copia del [Hass 1740?]¹⁵³³. Aunque la capacidad del recinto no era muy numerosa, el periodista Tito

¹⁵²⁷ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Museo del Prado (Madrid). 30-05-1984. 19h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Naranja. Programas sueltos. Notas al programa por Rafael Puyana.

¹⁵²⁸ ARNAU, J. «El clavecín es la voz...», <http://bit.ly/3td8czW> [consulta 25-07-2018].

¹⁵²⁹ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Opera Royal (París). 07-06-1984. 21h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Naranja. Programas sueltos. Notas al programa por Rafael Puyana.

¹⁵³⁰ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Iglesia Santa María la Mayor (Ronda, Málaga). 07-07-1984. 20h30. Notas al programa por Puyana.

¹⁵³¹ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Claustro de la Catedral (Santander). 03-08-1984. s.h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Naranja. Programas sueltos. Notas al programa por Rafael Puyana.

¹⁵³² Programa de mano. Rafael Puyana (clave). [S.l.]. 20-06-1985. s.h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 128 R. 3166.

¹⁵³³ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Patio de los Arrayanes (La Alhambra, Granada). 26-06-1985. 22h30. Véase en Programa del XXXIV FIMDG 1985-1986.

Ortiz para el *Ideal* de Granada, recalcó que fue uno de las mejores actuaciones que se desarrollaron en el marco del festival¹⁵³⁴. Estas mismas obras se reinterpretaron el 24 de agosto de 1985 en el *Queen Elisabeth Hall* de Londres¹⁵³⁵. Entre otros programas donde Puyana compaginó la música de estos compositores merecen ser recordados los conciertos que se celebraron los días 10 y 17 de octubre de 1985 en el *Museo Metropolitano* de Nueva York, desarrollando las *Partitas N.º 3, 1 y 4* de J. S. Bach y las *Sonatas en Fa K. 106 y K. 107* de D. Scarlatti, con un coste de \$10¹⁵³⁶.

En lo que respecta al segundo caso presentado, relativo a los conciertos dedicados exclusivamente a Scarlatti, es sobre todo durante los años 1984 y 1988, es decir los años previos y posteriores al tricentenario del nacimiento del compositor italiano, cuando se produce la eclosión de Scarlatti en la programación de Puyana. Entre ellos sobresale el concierto del 22 de febrero de 1984, donde ejecutó 15 Sonatas scarlattianas –*K. 49, K. 205, K. 240, K. 241, K. 513, K. 443, K. 87, K. 175, K. 159, K. 380, K. 381, K. 208, K. 209, K. 120 y K. 119*– en la *Sala de Conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango* (Bogotá). La biblioteca de la institución que lleva su nombre alberga la grabación del citado evento musical¹⁵³⁷.

Seguidamente se ha de señalar el que tuvo lugar el 19 de julio de 1985 en el *Salón de tapices del Palacio Real de la Granja* en Segovia, donde Puyana desarrolló un programa en homenaje al centenario del compositor italiano con las *Sonatas en Re mayor K. 33, en Si menor k. 87, en Re mayor k. 96, en Si bemol mayor k. 441, en Si bemol mayor k. 442, en Mi mayor K. 206, en Mi mayor K. 207* en la primera parte y las *Sonatas en Fa mayor k. 205, en La Mayor k. 208, en La mayor k. 209, en Re Mayor, el Fandango y la Sonata en La menor k. 175* en la segunda¹⁵³⁸. Además, resalta la audición que el artista llevó a cabo el 31 de agosto de 1985 en el edificio *Sarmiento del Museo de Pontevedra*, dentro del marco del XXVIII Curso Música en Compostela dedicado al trigésimo centenario del nacimiento del compositor¹⁵³⁹.

Rafael Puyana continuó incluyendo la obra del músico italiano en las temporadas siguientes al tricentenario. Entre los distintos eventos acordados, merece ser recordado el que tuvo lugar en *Caja Madrid* el 23 de noviembre de 1988 a las 19h30, con motivo del sesquicentenario de la entidad, en el que el músico seleccionó obras de D. Scarlatti, A. Soler, M. de Sostoa, J. Ferrer, J. Galles, J. de Larrañaga y M. Pérez de

¹⁵³⁴ ORTIZ, T. «Anoche, en los Arrayanes. Memorable recital...», p. 14.

¹⁵³⁵ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Queen Elisabeth Hall (Londres). 24-08-1985. s.h. AMF. Fondo Puyana. Caja N.º 118a. Carpeta Naranja. Programas sueltos.

¹⁵³⁶ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Museo Metropolitano (Nueva York). 10-10-1985. 20h. <https://bit.ly/3o73mjS> y 17-10-1985 (20h). <https://bit.ly/3c7ajPC> [consulta 16-04-2020].

¹⁵³⁷ *Rafael Puyana* (1685-1757). [Grabación sonora] / Domenico Scarlatti (1685-1757). RAFAEL PUYANA, clavecin. Sala de Conciertos (Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá). 22-02-1984. Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango. Sig.: CD10766 y CD10767.

¹⁵³⁸ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Patio de armas del Alcázar del Palacio Real de la Granja (Segovia). 19-07-1985. 23h. AMF. Fondo Puyana. Caja N.º 118a. Carpeta Naranja. Programas sueltos.

¹⁵³⁹ IGLESIAS, A. *Música en Compostela (1975-1994)*..., pp. 217-218, 221, 223, 225, 227.

Albéniz y donde, además, el intérprete redactó las notas al programa bajo el título *Domenico Scarlatti y la influencia en la música española para teclado*¹⁵⁴⁰.

La documentación de Scarlatti en el Fondo Puyana

Rafael Puyana a lo largo de trayectoria profesional quiso conocer la vida y obra del compositor italiano con el propósito de alcanzar la perfección en sus interpretaciones, por ello se interesó en adquirir todas las divulgaciones científicas, publicaciones periódicas e imágenes tanto del compositor como de los posibles instrumentos en los que interpretó o los que este pudo tener a su alcance. Teniendo en cuenta estos parámetros, se podrá conocer parte de las lecturas que integraban esta temática.

Por un lado, sobresalen algunos extractos periodísticos –divulgados en 1934 por André George para *Les nouvelles* o Robert Dezarnaux para *La liberté*¹⁵⁴¹ y los fragmentos de distintos diarios de prensa europeos en el año 1938¹⁵⁴²– recopilados por el artista, donde se exhibe la programación que integraba Landowska en los recitales de Saint-Leu-la-Fôret y la atracción que esta despertaba. Asimismo, se distingue la publicación que *Record Times* anunciaba en 1963, donde se establecía una comparativa con una valoración positiva de la interpretación de la clavecinista polaca con las *Sonatas de Domenico Scarlatti* –divulgada en 1934 por *Las grandes grabaciones del siglo COLH. 73*– y la grabación discográfica de Puyana, titulada *The Golden age of harpsichord Music* publicada en 1962 por *Mercury*¹⁵⁴³. Una vez más, queda patente el estudio que el artista colombiano realiza de las puestas en escena de su maestra y, teniéndolas presente, ofrece una nueva propuesta.

Por otro, se ha de enfatizar el recorte de la revista *The Musical Times*. Esta publicación dedicó unas páginas del volumen a poner en valor la obra del compositor italiano a cargo de Paul Henry Lang y Malcolm Boyd. Por su parte, Lang en «Scarlatti 300 years on» describió el periplo vital, la obra del compositor en general y las sonatas en particular, citando las ediciones llevados a cabo por Ralph Kirkpatrick, Alessandro Longo y Keneth Gilbert, mientras que Boyd en «Nova Scarlattiana», abordó un estudio más preciso de dónde creó Scarlatti algunas piezas musicales, el lugar en el que se han

¹⁵⁴⁰ Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Caja Madrid (Madrid). 23-11-1988. 19h30. Notas al programa por Puyana. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a Caja naranja; [s.a.]. «Commemoración Sesquicentenario Caja de Madrid. Rafael Puyana» en *ABC*, 23-11-1988, p. 30.

¹⁵⁴¹ GEORGE, André. «Scarlatti ou les Enchantements de Saint-Leu». *Les nouvelles littéraires*. 09-06-1934, p. 1; DEZARNAUX, Robert. «Scarlatti Chez Wanda Landowska». *La liberté*, 05-06-1934. p. 21. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 95. Cuaderno 1.

Ambas en el Cuaderno 1. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 95. Recortes de prensa.

¹⁵⁴² AA. VV. «Scarlatti's Harpsichord Sonatas At L. S. O Concert». Cuaderno 3, pp. 10-12. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 95. Recortes de prensa.

¹⁵⁴³ [s.a.]. «Harpsichord music by master and pupil». *Record Times*. VI, 2 (1963), p. 6. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Sobre 7.

hallado las copias manuscritas, además de citar cuáles han sido los estudios y ediciones posteriores que se se habían desarrollado hasta entonces¹⁵⁴⁴.

Igualmente, se localizan varias fotografías de la familia Scarlatti, de partituras e instrumentos antiguos –las cuales están repartidas por todo el legado, aunque una gran mayoría se conservan en la caja y subcarpetas N° (48)– como la imagen de Alessandro Scarlatti o los *Essercezi per Gravicembalo di Don Domenico Scarlatti Cavaliere di S. Giacomo e Maestro de Serenissimi Prencipe e Principessa delle Asturie* (Caja N° 48 II. Fotografías).

Entre el resto de documentación se ha de referenciar el libro de actas del Congreso Internacional en Niza celebrado en el año 1985 donde se dieron a conocer nuevos estudios sobre la obra scarlattiana. A día de hoy se desconoce si el clavecinista asistió o simplemente adquirió e incorporó la publicación a su biblioteca personal. Por último, mencionar algunas de las monografías que se han catalogado hasta la fecha, que son ediciones antiguas –de finales del s. XIX y principios del s. XX– y versan sobre las innovaciones técnicas que introdujo Scarlatti en el clave o describen su creación musical:

Libros y Actas de congresos	Signatura
<i>Domenico Scarlatti, 13 recherches : a l'ocassion du tricentenaire de la naissance de Domenico Scarlatti célébré à Nice lors des Premières Rencontres Internationales de Musique Ancienne.</i> Actas del Congreso Internacional en Niza N° 1. Año 1985. Nice, Société de musique ancienne de Nice, 1986.	C. 48-3684
<i>Gli Scarlatti: (Alessandro, Francesco, Pietro, Domenico, Giuseppe): note e documenti sulla vita e sulle opere.</i> Siena, Ticci, 1940.	C. 48-3885
BOULANGER, Richard. <i>Les innovations de Domenico Scarlatti dans la technique du clavier.</i> Béziers, Société de Musicologie de Languedoc, 1988.	C. 48-3688
CLEMENTI, Muzio. <i>Douze sonates pour clavecin ou forte piano / composés dans le style du célèbre Scarlatti par Muzio Clementi.</i> París, chez Cochet, [1804].	C. s. n. I-7
HAMMOND, Frederick. <i>Domenico Scarlatti; for Roberto Pagano.</i> [S.l.]: [s.n.], [s.f.].	C. 48-3698
PLACE, Adélaïde de. <i>Alessandro et Domenico Scarlatti.</i> París, Fayard, cop. 2003.	C. 48-3886
VALEGRA, Cesare. <i>Il clavicembalista Domenico Scarlatti: il suo secolo: la sua opera: con 233 essemi musicali.</i> Parma, Guanda, 1937.	C. 48-3687
VALEGRA, Cesare. <i>Il clavicembalista Domenico Scarlatti: il suo secolo: la sua opera: con 233 essemi musicali.</i> Parma, Guanda, 1955.	C. 28-2865

Tabla 39. Libros y Actas de Congresos sobre D. Scarlatti en el Legado Puyana.

No hay que olvidar que una cuantiosa documentación albergada en su legado fue otorgada por amigos y conocidos que sabían de los intereses del músico colombiano, como es el caso del envío que alguien anónimo realiza –aunque la caligrafía parece denotar que pudo ser Ann Turner– tanto de las fotocopias de las páginas del libro de Sacheverell Sitwell titulado *A Background for Domenico Scarlatti*, escrito en 1935 para el 250 aniversario de su nacimiento, que contenía información acerca del lacado rojo de

¹⁵⁴⁴ HENRY LANG, Paul. «Scarlatti's 300th Anniversary». *The Musical Times*, CXXVI, 1712 (1985), pp. 584-589; BOYD, Malcolm. «Nova Scarlattiana». *The Musical Times*, CXXVI, 1712 (1985), pp. 589-593. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). Programas y revistas sueltas.

un clave que fue tocado por el compositor italiano¹⁵⁴⁵, como del cuadro de *Farinelli y sus amigos* c. 1751 pintada por Jacopo Amiconi (1675-1752) que sale ilustrada en el documental de la *BBC* y se muestra en la publicación de 1973 de Ursula Hoff titulada *The National Gallery of Victoria*¹⁵⁴⁶. Asimismo, fue la señora Turner quien le dirigió una postal del 19 de febrero de 2004 en el que adjuntó el artículo «Ten hundred devils» que Peter Williams publicó en *TLS* seis días antes donde presentaba un estado de la cuestión de los trabajos científicos y discográficos realizados sobre la obra del compositor italiano¹⁵⁴⁷.

Otros documentos remitidos de esta temática fueron de la mano de Malcom Boyd –un autor que tiene registrado el ejemplar *Music in Spain during the eighteenth century* en su biblioteca personal del músico colombiano¹⁵⁴⁸– quien aportó unas páginas del capítulo «The music very good indeed: Scarlatti's Tolomeo et Alessandro recovered» y la reproducción de las dos primeras páginas del capítulo XII de la monografía *Marysienka* de K. Waliszewski relativa al enlace nupcial de la reina de Polonia con John Sobieski¹⁵⁴⁹.

Las conferencias de Puyana sobre Scarlatti

Tal y como se mencionó en el apartado 3.2.2.3., referido a la documentación que se custodia en el legado para conferencias y publicaciones, Rafael Puyana intervino para hablar de la composición musical scarlattiana.

Uno de estos acontecimientos acaecidos, tuvo lugar en el Congreso de Musicología en Salamanca celebrado del 29 de octubre al 5 de noviembre de 1985. En el fondo documental del clavecinista se ha localizado el escrito mecanografiado donde Puyana escribió de forma enumerada los 7 ítems que quiso abordar en la comunicación del mencionado simposio, titulado «Influencias ibéricas y aspectos por investigar en la obra para clave de Domenico Scarlatti»¹⁵⁵⁰ y que luego no se contempló en el artículo final¹⁵⁵¹. Tras el cotejo de ambos documentos, se comprueba que Puyana en la publicación de las actas excluyó los epígrafes 1 y 6 del borrador referentes a cuáles fueron los elementos folclóricos que el músico italiano incorporó a sus creaciones

¹⁵⁴⁵ SACHEVERELL, Sitwell. *A Background for Domenico Scarlatti*. Londres, Faber and Faber, 1935. pp. 62-63. AMF. Fondo Puyana. Caja Nº 48 (II). Carpeta Ann Turner.

¹⁵⁴⁶ HOFF, Ursula. *The National Gallery of Victoria*. Londres, Thames and Hudson, 1973, p. 43. AMF. Fondo Puyana. Caja Nº 48 (II). Carpeta Ann Turner.

¹⁵⁴⁷ Postal. Ann Turner a Rafael Puyana. [S.l.]-[S.l.]. 19-02-2004. Postal original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja Nº 83 Adj. 1615.

¹⁵⁴⁸ Véase también CARRERAS, Juan José; BOYD, Malcom (ed.). *Music in Spain during the eighteenth century*. Cambridge, Cambridge University Press, 1998. AMF. Fondo Puyana. C. 113-3314.

¹⁵⁴⁹ BOYD, Malcolm. «The music very good indeed: Scarlatti's Tolomeo et Alessandro recovered». *Studies in Music History Presented to H. C. Robbins Landon on his Seventieth Birthday*. Otto Biba and David Wyn Johns (ed.). London, Thames and Hudson, 1996, pp. 9-20, 254; WALISZEWSKI, K. *Marysienka*. Lady Mary Loyd (trad. francés). Londres, William Heinemann, 1898, pp. 290-291. AMF. Fondo Puyana. Caja Nº 48 (II). Carpeta Ann Turner.

¹⁵⁵⁰ PUYANA, Rafael. Conferencia Salamanca. Aspectos que faltan por investigar [2 hojas]. AMF. Fondo Puyana. Caja Nº 48 (I). Carpeta Scarlatti Notes. Sobre Notes Scarlatti.

¹⁵⁵¹ PUYANA, R. «Influencias ibéricas y aspectos por investigar...», pp. 51-59.

musicales (1) y si Scarlatti insertó en su obra elementos compositivos de otros autores coetáneos o fueron estos los que lo imitaron (6). Posiblemente, estos enunciados pudieron ser relegados por el clavecinista tanto en el congreso como la publicación por cuestiones de extensión o por querer exponer un tema más de actualidad como lo era el *Fandango* atribuido a Scarlatti que la musicóloga Rosario Álvarez había descubierto.

En la divulgación de las actas, el músico colombiano puso de manifiesto los estudios consagrados que por entonces se habían realizado sobre el compositor, referenciando los aspectos que debían ser revisados en su obra, además de explicar en qué consistió la influencia musical española y portuguesa (2), de reconocer las sonatas que tienen ritmos de danza, son cortesanas (3) o las que incluyen algún elemento italiano, francés y germánico (4). Sería a partir de establecer los ítems anteriores, cuando el intérprete afirmó que se podría realizar una cronología del corpus compositivo de Scarlatti (5). Finalmente, Puyana dedicó un último apartado en el que abordó algunas cuestiones de los instrumentos que Scarlatti pudo tener a su disposición y donde explicó cómo se debía interpretar su obra atendiendo a algunos aspectos de ornamentación e información clavecinística dotada por el propio músico (7)¹⁵⁵².

Entre otros documentos relativos a la preparación del artículo científico, existen un texto mecanografiado –que mantiene el formato de la publicación original y fue la segunda prueba de revisión de José López Calo– donde se desarrollan esas ideas anteriormente comentadas con algunas anotaciones manuscritas por parte del clavecinista¹⁵⁵³. Sobre las mismas, el músico colombiano añadió la numeración cardinal en las secciones que quiso aplicar alguna modificación¹⁵⁵⁴. Es muy probable que, para su redacción, Puyana consultase también la documentación que se alberga en la *Carpeta Scarlatti Notes* N° 48 (I) con los artículos de Beryl Kenyon de Pascal, Álvaro Huertas y Kirkpatrick y el resto de material que Puyana fue compilando paulatinamente sobre el compositor italiano (Véase el apartado 3.2.2.2.).

Finalmente, entre otras comunicaciones orales donde Rafael Puyana disertó sobre el compositor italiano. Se debe anotar, por un lado, la que tuvo lugar el 20 de agosto de 1986 a las 20h, donde el clavecinista aprovechó su participación en el curso Música en Compostela para brindar una conferencia más sobre «La vida y obra de Domenico Scarlatti». Según relata Antonio Iglesias en su libro, el artista apoyó su explicación interpretando –no se sabe si de forma parcial o completa– las sonatas que trabajó para el documental de la *BBC*¹⁵⁵⁵. Por otro, se debe referenciar la disertación

¹⁵⁵² PUYANA, Rafael. «Influencias ibéricas y aspectos por investigar en la obra para clave de Domenico Scarlatti». Conferencia de Rafael Puyana. Congreso de Musicología, Salamanca. Santiago de Compostela, septiembre 1985. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). *Carpeta Scarlatti Notes*. Nota: está corregido por José López Calo.

¹⁵⁵³ PUYANA, Rafael. «Influencias ibéricas y aspectos por investigar en la obra para clave de Domenico Scarlatti» [5 hojas]. Fotocopia libro. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). *Carpeta Scarlatti Notes*.

¹⁵⁵⁴ PUYANA, Rafael. Añadido y correcciones en página 3 y 5 del documento anterior [1 hoja]. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). *Carpeta Scarlatti Notes*. Borradores sueltos.

¹⁵⁵⁵ IGLESIAS, A. *Música en Compostela (1975-1994)*..., pp. 233-237, 240.

ofrecida en la misma institución en dos sesiones los días 10 y 11 de agosto de 1988 a las 20h bajo el título «Vida y obra de Domenico Scarlatti» donde el músico mostró, entre otras imágenes, algunos fragmentos de un vídeo que no se proyectó en televisión y que dejaba ver su colección de claves en París¹⁵⁵⁶.

La discografía de Scarlatti en el Legado Puyana

La producción discográfica de Rafael Puyana recoge un total de 157 registros sonoros, de los cuales 30 ejemplares incluyen la obra de Domenico Scarlatti interpretada a manos del propio clavecinista bajo los sellos discográficos *Mercury*, *Phillips*, *CBS* y *Harmonia Mundi*. En su amplia mayoría se encuentran en disco de vinilo 33 1/3rpm y solamente algunas ediciones se muestran en formato *cassette* y *disco compacto* (CD). De estas, tan solo 22 grabaciones se acompañan de notas al programa, de las cuales 5 son realizadas por otras personas, 2 incluyen una redacción en la que intervienen otros músicos y el intérprete colombiano, junto a 15 grabaciones que incorporan el escrito íntegro del clavecinista. El contenido musical engloba no solo las obras del compositor italiano, sino que se combinan con otros autores españoles, ingleses, alemanes y portugueses de la época barroca.

En cuanto a las portadas, estas presentan unas pocas estampas paisajísticas de estética barroca, cuadros o grabados de la época, donde cabe destacar la figura de Bárbara de Braganza. Los más frecuentes dejan ver la imagen del intérprete con el clave que utilizó o únicamente el instrumento empleado. En relación a esta última cuestión, Puyana desarrolló las interpretaciones no solo con el Pleyel –como lo ilustró en la portada de *L'Extraordinaire* (s.f.)– sino también con otros claves históricos o copias construidas a partir de originales, lo que demuestra que el músico se adecuó a la nueva corriente estética, aunque sin olvidar nunca la escuela a la que pertenecía, mostrando una versión personal y renovada.

El primer registro localizado se titula *La edad dorada de la música clavecinística/ The Golden Age of the Harpsichord/ L'age d'or de la Musique du Clavecin* fue publicado en 1982 por *Mercury* y *Philips* e incluyó obras de J. B. Besard, L. Couperin, A. Francisque, J. S. Bach, D. Scarlatti, J. Freixanet, M. Albéniz, J. Bull, M. Peerson, W. Byrd y P. Philips. Una selección musical que no fue incluida de forma íntegra en las reediciones posteriores que hicieron estas mismas compañías discográficas en 1963, 1978, 1995, 2008, 2015 y *MVE* e *ISIS* en 2016¹⁵⁵⁷.

Le sigue el disco *Obras maestras barrocas para clave* (*Mercury*, s.f.), cuyo contenido musical con piezas de G. P. Telemann, C. P. E. Bach, D. Scarlatti, J. Caspar Ferdinand Fischer, L. Couperin, J. P. Rameau, C. Dieupart y F. Couperin «Le Grand»

¹⁵⁵⁶ *Ibid.*, pp. 259, 267, 271, 273-274 y 277-278.

¹⁵⁵⁷ No aparece en la edición de 1963: A. Marcello; 1995: D. Scarlatti; 2008: M. A. Pérez de Albéniz, J. C. de Chambonnières, J. P. Rameau, C. Diupart, F. Couperin, Anónimo (s. XVI); 2015: D. Scarlatti, M. Pérez de Albéniz, J. C. de Chambonnières; 2016: D. Scarlatti, M. Pérez de Albéniz, J. C. de Chambonnières, J. P. Rameau, C. Diupart, F. Couperin.

está presente en *La Pantomime y otras obras maestras barrocas para el clavecin* difundido por *Philips* en 1964. También las mismas obras aparecen en *Cembalo Barock: Rafael Puyana (s.f., 1966)* editado por *Mercury* y *Philips* respectivamente. Del mismo modo, estas se muestran en *Baroque masterpieces for the harpsichord* publicado por *Mercury* en 1965 y 1966 respectivamente. Se ha localizado además una versión en 1999 por el mismo sello, reeditada en 2017, que presenta ligeras variaciones en la selección de composiciones anteriormente mencionada bajo el mismo título. Uno de los medios de comunicación que emitieron la crítica discográfica de la edición de 1965 es Howard Klein para el *New York Times*, donde el periodista transmite su buen juicio de valor del trabajo presentado por parte del clavecinista sobre unos «tempos sólidos y deliberados»¹⁵⁵⁸. Por su parte, Rob Haskins para *American Record Guide* ensalza la emoción e imaginación que Puyana emplea en este disco por su «vigor rítmico y la profundidad musical tradicional en su forma de tocar», no obstante, también subraya los cortes abruptos que tiene cada pista, los cuales se han producido antes de que el músico levantara los dedos de las teclas¹⁵⁵⁹.

Entre otros trabajos discográficos se debe mencionar *Música italiana para clavecin* editado por *Philips* en 1969 y vuelto a publicar en 1971 por la misma compañía, con piezas de J. Daiza, A. Gabrieli, G. Frescobaldi, A. Bernardino Della Ciaia, D. Cimarosa, G. Benedetto Platti, L. de Rossi, B. Pasquini y D. Zipoli.

A pesar de que todas las intervenciones de Puyana interpretando las piezas de Scarlatti citadas hasta el momento aparece como solista, sobresale la grabación sonora que el músico colombiano realizó con Genoveva Gálvez en 1970 donde, bajo la misma portada –cuyo instrumento no viene referenciado– y diferente título *Das Virtuose cembalo/The Glory of the Harpsichord/ La splendeur du clavecin*, se integraron las piezas de A. Soler, C. P. E. M. Bach, L. Couperin, D. Scarlatti, Freixanet, G. P. Teleman y J. Bull.

Nuevamente Puyana volvió a las interpretaciones como solista en el disco *Sonatas para clavicémbalo de Domenico Scarlatti y Padre Soler* publicado en 1983 por *Fonogram* y *Philips*. Fue también durante esta misma década y la siguiente cuando el clavecinista, se centró de forma más específica en las sonatas del compositor italiano publicando así en 1988 la grabación discográfica titulada *30 Sonatas* –de los que se conservan numerosos borradores para su elaboración– y *Las sonatas más bellas* en 1994, ambas bajo el sello de *Harmonia Mundi*.

Sobresale también el disco *Fandango: virtuoso sonatas and fandangos from eithteenth century* difundido por *Decca* en 1990 con piezas de A. Soler, M. de Sostoa, J. de Larrañaga, J. Gallés, J. de Oxinaga, M. Blasco de Nebra, D. Scarlatti y M. A. Pérez

¹⁵⁵⁸ KLEIN, H. «Young harpsichordist Carry On...», p. 15.

¹⁵⁵⁹ HASKINS, R. «Baroque Masterpieces...», p. 280.

de Albéniz. Un proyecto que como se menciona en el epistolario, comenzó a gestarse cinco años antes¹⁵⁶⁰.

Por último, merece ser referenciado el primer volumen que llevaba por título *The musical sun of Southern Europe (I)* y fue publicado por *Sanctus Recordings* en 2008 y reeditado en 2014, que reunía una compilación de obras de F. Fernández Palero, Anonymous (s. XVII), A. de Cabezón, A. Valente, G. Frescobaldi, L. Puxol (s. XVII), J. B. Cabanilles, J. Moreno y Polo, D. Scarlatti, S. Tomás y J. Ferrer en el primer volumen y piezas de J. de Sousa Carvalho, R. Ferreñac, F. Maximo Lopez, M. A. o Portugal y A. Soler en el segundo, interpretadas con el virginal rectangular de Baptista Carenonus (Salò, 1700?), la espineta trapezoidal firmada debajo de una tecla por Fecit Rinaldo Bertoni (Bologna, 1707) y el clave de Andrés Fernández Santos (Valladolid, 1728)¹⁵⁶¹ (Véase también el apartado 3.2.2.2.).

La selección discográfica recopilada hasta el momento de las interpretaciones de Rafael Puyana sobre la obra de Domenico Scarlatti viene recogida en la siguiente tabla donde además se han añadido los registros sonoros que se albergan en su legado:

Grabaciones sonoras de Rafael Puyana sobre obras de D. Scarlatti	Sig.: Fondo Puyana
<i>Musiques espagnoles pour clavecín</i> [Grabación sonora] / Martín y Coll (1660-1734), Antonio de Cabezón (1510-1566), D. Scarlatti (1685-1757), Padre Antonio Soler (1729-), Sostoa, Larrañaga. RAFAEL PUYANA, clavecin. [S.l.]: [s.n.], [19 ?].	C. 152-2433 C. 152-2434
<i>Chefs d'œuvre baroques pour clavecin</i> . [Grabación sonora] / George Philipp Telemann (1681-1767), Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), Domenico Scarlatti (1685-1757), Johann Caspar Ferdinand Fischer (c.1660-1746), Louis Couperin (1626-1661), Jacques Champion de Chambonnières (1602-1672), Jean-Philippe (1683-1764), Charles Dieupart (c.1670-c.1740), François Couperin «Le Grand» (1668-1733). RAFAEL PUYANA, clavecin. [S.l.]: Mercury [s.d].	
<i>Chefs d'œuvre baroques pour clavecin</i> . [Grabación sonora] / George Philipp Telemann (1681-1767), Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), Domenico Scarlatti (1685-1757), Johann Caspar Ferdinand Fischer (c.1660-1746), Louis Couperin (1626-1661), Jacques Champion de Chambonnières (1602-1672), Jean-Philippe (1683-1764), Charles Dieupart (c.1670-c.1740), François Couperin «Le Grand» (1668-1733). RAFAEL PUYANA, clavecin. [S.l.]: Mercury [s.d].	
<i>Rafael Puyana. Chefs d'œuvre baroques pour clavecin</i> . [Grabación sonora] / George Philipp Telemann (1681-1767), Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), Domenico Scarlatti (1685-1757), Johann Caspar Ferdinand Fischer (c.1660-1746), Louis Couperin (1626-1661), Jacques Champion de Chambonnières (1602-1672), Jean-Philippe (1683-1764), Charles Dieupart (c.1670-c.1740), François Couperin «Le Grand» (1668-1733). RAFAEL PUYANA, clavecin. Francia: Mercury, s.f., http://bit.ly/2YIPG4t [consulta 16-04-2020].	
<i>L'Extraordinaire</i> [Grabación sonora]/ Anónimo (S. XVI), John Bull (1562-1628), Jean-Pabstiste Besard (1567-1625), Girolamo Frescobaldi (583-1643), Giovanni Picchi (1571 o 1572-1643), Louis Couperin (c.1626-1661), François Couperin «Le Grand» (1668-1733), George Philipp Telemann (1681-1767), Jean Sebastian Bach (1685-1750), Domenico Scarlatti (1685-1757), Padre Antonio Soler (1729-1783).	

¹⁵⁶⁰ Carta. Rafael Puyana a Peter Wadland. París-Londres. 02-12-1985. Carta, copia al carbón, original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja Nº 118. Carpeta Decca; Carta. Rafael Puyana a M. Huth. París-Londres. 24-09-1987. Carta, copia al carbón, original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja Nº 118. Carpeta Decca. Borradores.

¹⁵⁶¹ Tal y como se puede comprobar en el disco y en KANTZ. «Rafael Puyana II. CARVALHO...», p. 201.

RAFAEL PUYANA, clavecin. [S.l.]: Philips, [s.d].	
<i>L'Age D'Or de la Musique du clavecin</i> [Grabación Sonora] / Jean-Baptiste Besard (1567-1625), Louis Couperin (1626-1661), Antonie Francisque (1570-1605), Johann Sebastian Bach (1685-1750), Domenico Scarlatti (1685-1757), Joseph Freixanet (1730-1762), Mateo Pérez de Albéniz (1755-1831), John Bull (1562/1563-1628), Martin Peerson (1571/1573-1650/1651), William Byrd (1543-1623), Peter Philips (1650-1628). RAFAEL PUYANA, clavecin. [S.l.]: Philips, 1962.	C. 101-2676
<i>L'Age D'Or de la Musique du clavecin</i> [Grabación Sonora] / Jean-Baptiste Besard (1567-1625), Louis Couperin (1626-1661), Antonie Francisque (1570-1605), Johann Sebastian Bach (1685-1750), Domenico Scarlatti (1685-1757), Joseph Freixanet (1730-1762), Mateo Pérez de Albéniz (1755-1831), John Bull (1562/1563-1628), Martin Peerson (1571/1573-1650/1651), William Byrd (1543-1623), Peter Philips (1650-1628). RAFAEL PUYANA, clavecin. Francia: Mercury (LP), 1962, https://bit.ly/38TqSJJu [consulta 16-04-2020].	
<i>L'Age D'Or de la Musique du clavecin</i> [Grabación Sonora] / Jean-Baptiste Besard (1567-1625), Louis Couperin (1626-1661), Antonie Francisque (1570-1605), Johann Sebastian Bach (1685-1750), Domenico Scarlatti (1685-1757), Joseph Freixanet (1730-1762), Mateo Pérez de Albéniz (1755-1831), John Bull (1562/1563-1628), Martin Peerson (1571/1573-1650/1651), William Byrd (1543-1623), Peter Philips (1650-1628). RAFAEL PUYANA, clavecin. US: Mercury (LP), 1962, https://bit.ly/33sIIAC [consulta 16-04-2020].	
<i>L'Age D'Or de la musique pour clavecin</i> [Grabación Sonora] / Jean-Baptiste Besard (1567-1625), Louis Couperin (1626-1661), Antonie Francisque (1570-1605), Johann Sebastian Bach (1685-1750), Domenico Scarlatti (1685-1757), Joseph Freixanet (1730-1762), Mateo Pérez de Albéniz (1755-1831), John Bull (1562/1563-1628), Martin Peerson (1571/1573-1650/1651), William Byrd (1543-1623), Peter Philips (1650-1628). RAFAEL PUYANA, clavecin. [S.l.]: Mercury (DL), 1963.	
<i>Rafael Puyana Recital de Clavecin.</i> [Grabación Sonora] / Mateo Pérez de Albéniz (1755-1831), Jean-Baptiste Besard (1567-1617), William Byrd (1543-1623), Anónimo (S.XVI), Domenico Scarlatti (1685-1757), John Bull (1562-1628). RAFAEL PUYANA, clavecin. RAFAEL PUYANA, clavecin. España: Mercury, 1964, https://bit.ly/2UjLJQO [consulta 16-04-2020].	
<i>La Pantomime y otras obras maestras barrocas para el clavecin</i> [Grabación sonora] / George Philipp Telemann (1681-1767), Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), Domenico Scarlatti (1685-1757), Johann Caspar Ferdinand Fischer (1656-1746), Louis Couperin (1626-1661), Jean-Philippe Rameau (1683-1764), Charles Dieupart (1667-1740), François Couperin "Le Grand" (1668-1733). RAFAEL PUYANA, clavecin. [S.l.]: Philips, 1964 https://bit.ly/2IRJSOp y https://bit.ly/3dbFEyB [consulta 16-04-2020].	
<i>Baroque masterpieces for the harpsichord</i> [Grabación sonora] / Georg Philipp Telemann (1681-1767), Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1757), Domenico Scarlatti (1685-1757), Johann Caspar Ferdinand Fischer (c. 1660-1746), Louis Couperin (1626-1661), Jacques Champion de Chambonnières (1601-1672), Jean-Philippe Rameau (1683-1764), Charles Dieupart (1667-1740), François Couperin (1668-1733). RAFAEL PUYANA, clavecin. [S.l.]: Mercury, 1965.	C. 101-2667 C. 101-2673
<i>Baroque masterpieces for the harpsichord</i> [Grabación sonora] / Georg Philipp Telemann (1681-1767), Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1757), Domenico Scarlatti (1685-1757), Johann Caspar Ferdinand Fischer (c.1660-1746), Louis Couperin (1626-1661), Jacques Champion de Chambonnières (1601-1672), Jean-Philippe Rameau (1683-1764), Charles Dieupart (1667-1740), François Couperin (1668-1733). RAFAEL PUYANA, clavecin. US: Mercury Living Presence, 1966, http://bit.ly/39wM7nR [consulta 16-04-2020].	
<i>Cembalo Barock: Rafael Puyana</i> [Grabación sonora] / Georg Philipp Telemann (1681-1767), Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1757), Domenico Scarlatti (1685-1757), Johann Caspar Ferdinand Fischer (c.1660-1746), Louis Couperin (1626-1661), Jacques Champion de Chambonnières (1601-1672), Jean-Philippe Rameau (1683-1764), Charles Dieupart (1667-1740), François Couperin (1668-1733). RAFAEL PUYANA, clavecin. US: Mercury Living Presence, 1966, https://amzn.to/2UcSWSY [consulta 16-04-2020].	
<i>Cembalo Barock: Rafael Puyana</i> [Grabación sonora] / Georg Philipp Telemann	

(1681-1767), Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1757), Domenico Scarlatti (1685-1757), Johann Caspar Ferdinand Fischer (c. 1660-1746), Louis Couperin (1626-1661), Jacques Champion de Chambonnières (1601-1672), Jean-Philippe Rameau (1683-1764), Charles Dieupart (1667-1740), François Couperin (1668-1733). RAFAEL PUYANA, clavecin. Alemania: Philips, s.f., https://bit.ly/2x7xKFL [consulta 16-04-2020].	
<i>Italian harpsichord music = Musique italienne pour clavecin= Italienische cembalomusik</i> [Grabación sonora]. Joanambrosio Daiza (XV-1508, Andrea Gabrieli (1533-1585), Girolamo Frescobaldi (1583-1643), Azzolino Bernardino Della Ciaia (1671-1755), Domenico Cimarosa (1749-1801), Giovanni Benedetto Platti (1697-1763), Luigi de Rossi (1474-1519), Bernardo Pasquini (1637-1710), Domenico Zipoli (1688-1726). RAFAEL PUYANA, clavecin. Holanda: Philips, [1969], https://bit.ly/3bihr8o [consulta 16-04-2020].	C. 101-2702
<i>Das virtuose cembalo, Rafael Puyana</i> [Grabación sonora] / Antonio Soler (1729-1783), Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), Louis Couperin (v.1626-1661), Domenico Scarlatti (1685-1757), Freixanet (v.1730- ?), Georg Phillip Telemann (1681-1767), John Bull (v. 1562-1628). RAFAEL PUYANA, clavecin. GENOVEVA GÁLVEZ, clavecin. [S.l.]: Philips, 1970, https://bit.ly/3d60zDd [consulta 16-04-2020].	
<i>The Glory of the Harpsichord</i> [Grabación sonora] / Antonio Soler (1729-1783), Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), Louis Couperin (v.1626-1661), Domenico Scarlatti (1685-1757), Freixanet (v. 1730- ?), Georg Phillip Telemann (1681-1767), John Bull (c.1562-1628). RAFAEL PUYANA, clavecin. GENOVEVA GÁLVEZ, clavecin. UK: Philips, 1970, https://bit.ly/3b13bQN [consulta 16-04-2020].	
<i>La splendeur du clavecin</i> [Grabación sonora] / Antonio Soler (1729-1783), Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), Louis Couperin (v.1626-1661), Domenico Scarlatti (1685-1757), Freixanet (v. 1730- ?), Georg Phillip Telemann (1681-1767), John Bull (v. 1562-1628). RAFAEL PUYANA, clavecin. GENOVEVA GÁLVEZ, clavecin. Francia: Philips, [DL 1971].	
<i>Musique italienne pour clavecin</i> [Grabación sonora] / Joan Ambrosio Dalza (?-?), Andrea Gabrieli (1520-1586), Girolamo Frescobaldi (1583-1643), Azzolino bernardino Della Ciaia (1671-1755), Domenico Scarlatti (1685-1757), Giovanni Benedetto Platti (ca. 1700-1763). RAFAEL PUYANA, clavecin. [Europa]: Philips (DL) [1971].	
<i>L'âge d'or du clavecin</i> [Grabación sonora] / Jean Baptiste Besard (env. 1567-1625), Louis Couperin (env. 1626-1661), Antoine Francisque (env. 1570-1661), Alessandro Marcelo (1643-1747), Johann Sebastian Bach (1684-1750), Domenico Scarlatti (1685-1757), Freixanet (env. 1730- ?), Mateo Pérez de Albéniz (1760-1831), Anonyme (vers 1500), John Bull (env. 1562 o 1563-1628), Martin Peerson (env. 1580-1680), William Byrd (1543-1623), Peter Philips (env. 1563-1628). RAFAEL PUYANA, clavecin. [S.l.]: Philips (DL), 1978.	
<i>Sonatas para clavicémbalo</i> [Grabación sonora] / Domenico Scarlatti (1685-1757), Padre Antonio Soler (1729-1783). RAFAEL PUYANA, Clavecin. Madrid, Fonogram, Philips, D. L. 1983.	C. 87-1140
<i>Sonatas para clavicémbalo de Domenico Scarlatti y Padre Antonio Soler</i> [Grabación sonora] Domenico Scarlatti (1685-1757) / Domenico Scarlatti (1685-1757), Padre Antonio Soler (1729-1783). RAFAEL PUYANA, Clavecin. España: Philips, 1983.	
<i>30 Sonates</i> [Grabación sonora] / Domenico Scarlatti (1685-1757). RAFAEL PUYANA, clavecin. [S.l.]: Arles: Harmonia mundi France 1988.	
<i>Fandango: virtuoso sonatas and fandangos from eighteenth century spain, Allegro in D major, Sonata in G major, Sonata in C minor, Sonata in C major, Sonata in F sharp minor, Sonata in D minor, Sonata Rondón in F major, R109; Fandango del Sgr Scarlate in D minor, Sonata in D major, K. 119; Sonata in D minor K. 120; Sonata in G major, R45; Sonata en modo dórico, R49; Sonata in D major</i> [Grabación sonora] / Fray Antonio Soler (1729-1783), Manuel de Sostoa (1749-1...?), José de Larrañaga (17...-1806), José Gallés (1761-1836), Joaquín de Oxinaga (1719-1789), Manuel Blasco de Nebra (1750-1784), Domenico Scarlatti (1685-1757), Mateo Antonio Pérez de Albéniz (1755?-1831). RAFAEL PUYANA, clavecin. London: Decca record Company (P), 1990.	
<i>Scarlatti. Les plus belles sonates</i> [Grabación sonora] / Domenico Scarlatti (1685-	

1757). RAFAEL PUYANA, clavecin. Arles: Harmonia mundi Francia: Arles. Harmonia mundi France, 1994.	
<i>Baroque masterpieces for the harpsichord</i> [Grabación sonora] / Giovanni Picchi (fl. 1600-1625), Girolamo Frescobaldi (1583-1643), Georg Philipp Telemann (1681-1767), Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1757), Domenico Scarlatti (1685-1757), Johann Caspar Ferdinand Fischer (c. 1660-1746). RAFAEL PUYANA, clavecin. RAFAEL PUYANA, clavecin. [S.l.]: Mercury Living Presence, 1999.	
<i>L'Age D'Or de la Musique du clavecin</i> [Grabación Sonora] / Jean-Baptiste Besard (1567-1625), Louis Couperin (1626-1661), Antonie Francisque (1570-1605), Johann Sebastian Bach (1685-1750), Domenico Scarlatti (1685-1757), Joseph Freixanet (1730-1762), Mateo Pérez de Albéniz (1755-1831), John Bull (1562/1563-1628), Martin Peerson (1571/1573-1650/1651), William Byrd (1543-1623), Peter Philips (1650-1628). RAFAEL PUYANA, clavecin. Alemania: Mercury (LP) 2008, https://bit.ly/38VZLxz [consulta 16-04-2020].	
<i>The musical sun of Southern Europe. (I), Fandango and other Spanish and Portuguese works</i> [Grabación sonora] / Francisco Fernández Palero (c. 1520-1597), Anonymous (17th century), Antonio de Cabezón (1510-1566), Antonio Valente (c. 1520-1580), Girolamo Brescobaldi (1583-1643), Lucas Puxol (s.XVII), Juan Bautista Cabanilles (1644-1712), Juan Moreno y Polo (1711-1776), Domenico Scarlatti (1685-1757), Sebastián Tomás (?-1792), José Ferrer (1745-1815). RAFAEL PUYANA, clavecin [S.l.]: Sanctus recordings (SCS012), 2008, https://bit.ly/33woaZw [consulta 16-04-2020].	
<i>Puyana Baroque Masterpieces for the harpsichord</i> [Grabación sonora] / Giovanni Picchi (fl. 1600-1625), Girolamo Frescobaldi (1583-1643), Georg Philipp Telemann (1681-1767), Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1757), Domenico Scarlatti (1685-1757), Johann Caspar Ferdinand Fischer (c. 1660-1746). RAFAEL PUYANA, clavecin. [S.l.]: [s.n.], [2017], https://bit.ly/3a0D1h1 [consulta 16-04-2020].	

Tabla 40. Discografía de D. Scarlatti interpretada por Rafael Puyana.

En el Fondo Puyana se ha localizado hasta el momento 38 registros discográficos de Domenico Scarlatti interpretada por otros músicos cuyas referencias son las siguientes:

Discografía de Scarlatti en el Legado Puyana	Signatura
<i>A recital of Scarlatti Sonatas</i> . [Grabación sonora] / Domenico Scarlatti (1685-1757). London, Decca, [195?].	C. 28-2838
<i>Harpsichord sonatas</i> [Grabación sonora] / Domenico Scarlatti (1685-1757). London, L'Oiseau Leyre, cop. 1981.	C. 28-2834
<i>Sonatas for harpsichord</i> [Grabación sonora] / Domenico Scarlatti (1685-1757). New York, Westminster Recording, cop. 1951.	C. 28-2832
<i>Sonatas for harpsichord</i> [Grabación sonora] / Domenico Scarlatti (1685-1757). New York, Westminster Recording, cop. 1953.	C. 28-2843
<i>Sonatas for harpsichord. Vol I</i> [Grabación sonora] / Domenico Scarlatti (1685-1757). [New York], Westminster Recording, [19?].	C. 96-2994
<i>Sonatas for harpsichord. Vol II</i> [Grabación sonora] / Domenico Scarlatti (1685-1757). New York, Westminster Recording, cop. 1952.	C. 28-2836
<i>Sonatas for harpsichord. Vol III</i> [Grabación sonora] / Domenico Scarlatti (1685-1757). New York, Westminster Recording, 1952.	C. 96-2996
<i>Sonatas for harpsichord. Vol IV</i> [Grabación sonora] / Domenico Scarlatti (1685-1757). New York, Westminster Recording, [19?].	C. 28-2844
<i>Sonatas for harpsichord. Vol V</i> [Grabación sonora] / Domenico Scarlatti (1685-1757). New York, Westminster Recording, [19?].	C. 28-2849
<i>Sonatas for harpsichord. Vol VI</i> [Grabación sonora] / Domenico Scarlatti (1685-1757). New York, Westminster Recording, cop. 1954.	C. 28-2833
<i>Sonatas for harpsichord. Vol VI</i> [Grabación sonora] / Domenico Scarlatti (1685-1757). New York, Westminster Recording, [19?].	C. 28-2837
<i>Sonatas for harpsichord. Vol VII</i> [Grabación sonora] / Domenico Scarlatti (1685-1757). New York, Westminster Recording, [19?].	C. 28-2845
<i>Sonatas for harpsichord. Vol VIII</i> [Grabación sonora] / Domenico Scarlatti (1685-1757). New York, Westminster Recording, [19?].	C. 28-2848
<i>Sonatas for harpsichord. Vol IX</i> [Grabación sonora] / Domenico Scarlatti (1685-1757). New York, Westminster Recording, [19?].	C. 28-2847
<i>Sonatas for harpsichord. Vol. X</i> . [Grabación sonora] / Domenico Scarlatti (1685-1757). New York, Westminster Recording, [1955?].	C. 28-2846
<i>Sonatas for harpsichord. Vol XXIV</i> [Grabación sonora] / Domenico Scarlatti (1685-1757). New York, Westminster Recording, [19?].	C. 28-2850
<i>Sonatas for harpsichord. Vol. XXV</i> . [Grabación sonora] / Domenico Scarlatti (1685-1757). New York, Westminster Recording, [1955?].	C. 28-2842
<i>Sonatas for harpsichord. Vol XXVI</i> [Grabación sonora] / Domenico Scarlatti (1685-1757). New York, Westminster Recording, [19?].	C. 8-2835
<i>12 sonate per pianoforte. Vol. 2</i> [Grabación sonora] / Domenico Scarlatti (1685-1757). [Italia]: Dischi Ricordi, p. 1980.	C. 109-1646
<i>12 sonate pour clavecin</i> . [Grabación sonora] / Domenico Scarlatti (1685-1757). [Francia], Philips, [196?].	C. 109-1648
<i>12 esercizi per gravicembalo: cembalsonaten= harpsichord sonatas</i> . [Grabación sonora] / Domenico Scarlatti (1685-1757). Baarn, Philips, cop. 1980.	C. 96-3010
<i>Twelve sonatas for harpsichord</i> [Grabación sonora] / Domenico Scarlatti (1685-1757). New York, The Musical Heritage Society, [1964].	C. 28-2839
<i>Docì Sonate</i> [Grabación sonora] / Domenico Scarlatti (1685-1757), Italia, Dischi Ricordi, 1976.	C. 109-1647
<i>14 Sonate per Clavicembalo</i> [Grabación sonora] / Domenico Scarlatti (1685-1757). [S.l.]: RCA Red Seal, p. 1979.	C. 96-3012
<i>Seize sonates de la dernière période interprétées par Huguette Dreyfus</i> . [Grabación sonora] / Domenico Scarlatti (1685-1757). [Francia], Valois, [1964].	C. 109-1649
<i>Twenty harpsichord sonatas</i> . [Grabación sonora] / Domenico Scarlatti (1685-1757). France, Angel records, 1961.	C. 96-2985
<i>Vingt sonates pour clavecin. II</i> [Grabación sonora] / Domenico Scarlatti (1685-1757). [S.l.]: [La voix de son maître], [19?].	C. 101-2706
<i>Vingt sonates pour clavecin. V</i> [Grabación sonora] / Domenico Scarlatti (1685-1757). [S.l.]: [La voix de son maître], [19?].	C. 101-2707
<i>34 Harpsichord sonatas</i> [Grabación sonora] / Domenico Scarlatti (1685-1757). [S.l.]:	C. 28-2841

Westminster Recording [195?].	
<i>Sixty sonatas (In Chronological Order)</i> Grabación sonora] / Domenico Scarlatti (1685-1757). New York, Columbia, [1955].	C. 101-2711
<i>The Spanish Harpsichord</i> [Grabación sonora] / Domenico Scarlatti (1685-1757), Blasco de Nebra (1750-1784), Antonio Soler (1729-1783), Manuel de Falla (1786-1946). Nueva York, Sony Classical, cop. 1993.	C. 49-1323
<i>Harpsichord music of the spanish school of Domenico Scarlatti.</i> [Grabación sonora] / Domenico Scarlatti (1685-1757), Antonio Soler (1729-1783) [et al.]. Nueva York, Allegro records, 195?.	C. 96-2997
<i>Horowitz plays Scarlatti.</i> [Grabación sonora] / Domenico Scarlatti (1685-1757). [S. l.]: Columbia Records, cop. 1949.	C. 96-3011
<i>Treasury of harpsichord music</i> [Grabación sonora] / Domenico Scarlatti (1685-1757), Jacques Champion Chammbonnières (1601-1672), Jean-Philippe Rameau (1683-1764), François Couperin (1668-1733), Henry Purcell (1656-1695), George Friedrich Handel (1685-1759), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Antonio Vivaldi (1678-1741). New York, RCA, 1957.	C. 96-2969 C. 96-2970
<i>Domenico Scarlatti. Sonatas for harpsichord.</i> [Grabación sonora] / Domenico Scarlatti (1685-1757). [New York], Westminster, [19?].	C. 96-2995
<i>Sonate pour guitare & clavecin.</i> [Grabación sonora] / Manuel María Ponce (1882-1948), Johann Sebastian Bach (1685-1750), Domenico Scarlatti (1685-1757). [S.l.]: RCA Victor, p. 1967.	C. 101-2709
<i>Antologia della musica clavicembalistica italiana del secolo XVIII. Libro I.</i> [Grabación sonora] / Pietro Scarlatti (1679-1750), Domenico Scarlatti (1685-1757), Domenico Zipoli (1688-1726), Baldassare Galuppi (1706-1785), Pier Domenico Pardisi (1707-1791), Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), Giovanni Maria Placido Rutini (1723-1797), Domenico Cimarosa (1749-1801). [Italia], [s.n.], [s.f.].	C. 109-1636
<i>Anthologie sonore de la musique italienne : le clavecin jusqu'à l'ère de Vivaldi.</i> [Grabación sonora] / Girolamo Frescobaldi (1583-1643), Bernardo Pasquini (1637-1710), Francesco Durante (1684-1755), Domenico Scarlatti (1685-1757), Giovanni Platti (1697-1763) [S.l.]: Harmonia Mundi, [1959].	C. 109-1637

Tabla 41. Discografía de D. Scarlatti en el legado de Rafael Puyana

El análisis documental ha dado a conocer cuál fue la intervención clavecinística de Rafael Puyana en *Domenico Scarlatti his music and his world*, producida por la BBC. Su estudio ha servido para entender el desarrollo del proyecto, cómo lo trabajó y aconsejó a la productora, cómo se involucró y puso a disposición su conocimiento e instrumentos para su buen desarrollo, además de descubrir su amplia difusión y óptimas críticas recibidas que ensalzaban su destreza clavecinística.

No obstante, este constituye un telón de fondo que posibilita indagar la recopilación y revisión de materiales que Puyana fue incorporando a su biblioteca personal durante años y que, junto a la reinterpretación y ampliación de las sonatas Scarlattianas, le sirvieron de material de consulta para redactar diversos documentos que presentó en recitales, notas al disco, conferencias y escritos.

Los programas de concierto de los años cercanos a esta efeméride evidencian cómo Puyana incluyó tanto estas como otras sonatas, aún de prepararlas y mantenerlas vigentes en su repertorio. La obra scarlattiana no solo fue difundida por Puyana de manera concertística, sino también discográfica, pues grabó un disco en 1984 que incluyó 30 sonatas y vio la luz años después, promocionó sus trabajos scarlattianos en ponencias y en TVE.

5.3. Los *Descalzos Viejos* de Ronda: El proyecto inacabado de Rafael Puyana

El intérprete colombiano intentó a lo largo de su vida, continuar y divulgar la herencia musical inculcada por la clavecinista polaca. Su profunda admiración por Landowska hizo querer rendirle homenaje y recrear en la localidad de Ronda (Málaga), el proyecto que con tanto esmero su maestra había llevado a cabo años antes en Saint-leu-la-Forêt (Francia) y en Lakeville (Connecticut, Estados Unidos). El siguiente epígrafe pretende desvelar no solo por qué Puyana eligió esta localidad andaluza y cuál fue el propósito que quiso llevar a cabo en el Convento Trinitario de los *Descalzos Viejos*, sino también exponer cuáles fueron las razones que le llevaron a elegirlo y posteriormente venderlo.

5.3.1. En busca de un lugar con encanto

Rafael Puyana conocía por medio de fuentes documentales y orales lo que su maestra Wanda Landowska había forjado en *L'Ecole de Musique Ancienne* en Francia. Sin embargo, no fue hasta su estancia en Lakeville cuando el músico colombiano experimentó en primera persona la reconstrucción que su maestra polaca recreó de ese centro musical. Tal y como se ha venido justificando a lo largo de estos capítulos, el aprendizaje con la clavecinista fue un punto de inflexión que marcó un antes y un después en la vida del intérprete, pues lo incitó a seguir los pasos de Landowska. En esta ocasión, Puyana quiso recrear su propio sueño a miles de kilómetros de los epicentros que había formado su profesora. El lugar escogido por el músico se situaba en Ronda (Málaga) alejado de todo el bullicio de la ciudad y en plena naturaleza de la serranía malagueña, un lugar donde se encuentra la finca los *Descalzos Viejos*.

Entre las razones que Rafael Puyana pudiese tener para instalarse en esta localidad, se podrían encontrar la belleza, el emplazamiento –que mantiene semejanza con su ciudad natal, rodeado de montañas– y la vida cultural desarrollada en la ciudad. A estos factores, habría que añadir que en este destino se encontraban dos amigos colombianos con los que el músico guardaba una estrecha relación. Por un lado, Maruja Putman de Seymour (1919), una amiga colombiana con la que «Rafico» –como cariñosamente lo llamaba– había compartido numerosos encuentros desde la infancia, puesto que sus padres eran íntimos amigos. Poco tiempo después de instalarse en Ronda en 1982, la señora Putman invitó al clavecinista a esta localidad¹⁵⁶². Por otro, Julián de Zulueta y Cebrián (1918-2015) que por aquellos entonces era el alcalde de la ciudad¹⁵⁶³. Aunque no lo conocía personalmente, este era el hijo de Luis de Zulueta y Escolano

¹⁵⁶² Entrevista realizada por M. Victoria Arjona a Maruja Putman de Seymour (Ronda, Málaga, España, 12-08-2016).

¹⁵⁶³ Apodado como «el señor de los mosquitos», fue un médico muy reconocido por las campañas que realizó contra el paludismo en la Organización Mundial de la Salud durante los años 1952 y 1977. Al jubilarse en el año 1978, se trasladó a vivir a Ronda, ciudad donde más tarde llegaría a convertirse en alcalde durante los años 1983-1987.

(1878-1964), uno de sus profesores de Bogotá¹⁵⁶⁴. Ambos ayudaron a Rafael Puyana a desarrollar el proyecto que este tenía en mente.

5.3.2. El alma máter

De la misma manera que Wanda Landowska se ayudó del arquitecto francés Charles Moreux (1889-1956)¹⁵⁶⁵ para llevar a cabo «su templo» en Saint-Leu-la-Forêt, Puyana contó con el respaldo del arquitecto zaragozano Rafael Lucas Lobón Martín (1953) que había conocido a través de Julián de Zulueta.

Lobón sintió que el trabajo que Puyana quería desarrollar, no era un mero capricho donde tuviese que invertir dinero, sino que ambos estaban cumpliendo un cometido. Según comenta el propio arquitecto, el clavecinista buscaba un tipo de casa histórica con cierta antigüedad con la finalidad de reformarla. A pesar de haber visitado varios lugares, como por ejemplo una casa de los trinitarios en Marbella, finalmente se decantó por los *Descalzos Viejos* de Ronda, un convento del siglo XVI.

El principal objetivo del intérprete consistió en realizar un conjunto edificatorio donde una parte tuviese una zona para él y otra para la familia que lo cuidaba. Además, este debía tener dos espacios dedicados a albergar sus instrumentos y a ofrecer sus conciertos. El propósito que Puyana quería desempeñar y el lugar que ocupaba la finca los *Descalzos Viejos*, hace suponer que el músico pensaba hacer –al igual que Landowska– un centro de interpretación de clave acompañado de su biblioteca personal.

En lo que respecta al proyecto, y según expone Lobón, su idea original era realizarlo con una línea más moderna, aunque era una propuesta completamente antagónica al diseño que el artista quería desarrollar, el cual estaba muy ligado a su modo de concebir la música y su búsqueda de la autenticidad. Mientras que esperaban los permisos necesarios para su restauración, el clavecinista fue acompañado y asesorado por el mismo arquitecto¹⁵⁶⁶ y su amiga Maruja Putman¹⁵⁶⁷ en los distintos viajes que realizó para buscar elementos antiguos que conformaran el mobiliario de la capilla, como un artesonado original o unas columnas.

En cuanto a los espacios musicales, se confirma el lugar que ocuparía uno de ellos por medio de los planos localizados en el Archivo Histórico Provincial de Málaga¹⁵⁶⁸. Esta se situaría en la planta baja del edificio, donde se encontraba la capilla de la iglesia que serviría de auditorio o sala de conciertos. Sin embargo, se desconoce

¹⁵⁶⁴ CRESPO PÉREZ, María del Carmen. «Luis de Zulueta, político y pedagogo». *Revista complutense de educación*, VII, 1 (1996), pp. 131-150.

¹⁵⁶⁵ SEMPÉ, S. «Wanda Landowska's Concert Hall & Gardens...», p. 6.

¹⁵⁶⁶ Entrevista realizada por M. Victoria Arjona a Rafael Lobón (Estepona, Málaga, España, 23-09-2016).

¹⁵⁶⁷ Entrevista realizada por M. Victoria Arjona a Maruja Putman de Seymour (Ronda, Málaga, España, 12-08-2016).

¹⁵⁶⁸ Véanse los planos incluidos en el Expediente 35/90. Legajo 21. Archivo Histórico Provincial de Málaga.

dónde se ubicaría la habitación con los instrumentos musicales, puesto que este dato no está especificado en ningún documento de la citada institución, del Fondo Puyana ni tampoco el músico se lo precisó al arquitecto.

Rafael Puyana tenía una gran ilusión en su proyecto. De hecho, él mismo transmitió su propósito y evolución a sus amistades más allegadas, como es el caso de Denise Restout, quien mediante correspondencia le mostró al intérprete su alegría por convertir su proyecto en realidad: «[...] Tu convento y su situación en Ronda debe ser un sueño hecho realidad. Mi «convento» en Lakeville, más modesto y, no obstante, el lugar donde puedo vivir en mis recuerdos [...]»¹⁵⁶⁹.

La hipótesis planteada en líneas anteriores queda reforzada por los testimonios de algunas personas allegadas al maestro, quienes se inclinan por la realización de un centro donde el clavecinista pudiese efectuar sus conciertos, aumentar la vida cultural de la ciudad y albergar la Fundación con su legado –como citan Maruja Putman, Rafael Lobón Paco Retamero o Genoveva Gálvez– o simplemente crear una escuela de clave, como señalan Álvaro Huertas y Luisa Morales. En su totalidad, los entrevistados exponen que Puyana quería crear un lugar donde reuniese e interpretase los claves de su colección. Por su parte, Rafael Lobón añade además que el maestro pretendía impartir unos cursos que durasen todo el invierno –de noviembre a marzo– para que el alumnado, debido a las gélidas temperaturas, permaneciese estudiando el máximo tiempo posible en sus alojamientos¹⁵⁷⁰. No obstante, los testimonios recogidos exponen una división de opiniones sobre si depositaría allí su biblioteca personal y constituiría así un espacio como la institución granadina que hoy salvaguarda su archivo e instrumentos. Es por ello que la información facilitada constituye una aproximación a lo que Puyana pretendía realizar en Ronda. A continuación, se describirá cómo se fue gestando este proyecto y cuáles fueron las dificultades que provocaron que el músico desestimara proseguir con él.

5.3.3. Temporadas en Ronda

Rafael Puyana vivía en París desde 1960, pero llegó a pasar largas temporadas en Ronda –durante más de nueve años– para seguir más de cerca el desarrollo de su proyecto¹⁵⁷¹. Las declaraciones de sus amistades cercanas revelan que el músico vivió

¹⁵⁶⁹ Carta. Denise Restout a Rafael Puyana. Lakeville (Connecticut)-[S.l.]. 27-01-1994. Carta original mecanografiada. AMF. FondoPuyana. Caja N° 100. Fotografías. «[...] Ton couvent et sa situation à Ronda doivent être un rêve réalisé pour toi. Mon convent à Lakeville, plus modeste il est vrai, est cependant l'endroit où je peux vivre dans mes souvenirs [...]». La traducción es propia.

Véase también los recortes de prensa donde la propia Denise Restout cuenta cómo, tras la muerte de Landowska, se consiguió realizar el centro. [s.a.]. «Lakeville: Landowska Center preserved to carry on Musician's Work». *The Lakeville Journal Summertime Supplement*. 13-07-1972. Caja N° 95. Críticas de prensa catalana; PARKER, David. «With a Little Help...», p. C2-C3.

¹⁵⁷⁰ Entrevista realizada por M. Victoria Arjona a Rafael Lobón (Estepona, Málaga, España, 23-09-2016).

¹⁵⁷¹ Entrevista realizada por M. Victoria Arjona a Maruja Putman de Seymour (Ronda, Málaga, España, 12-08-2016).

de alquiler en dos casas distintas. Una en el centro de la ciudad, muy cerca del mirador de San Sebastián y otra en el campo, en la residencia de los Fielding¹⁵⁷². En este último lugar, el intérprete trasladó algunos de los instrumentos musicales de su colección, como el instrumento del siglo XVI fabricado en Italia por Domenico di Pesaro y la copia del clave Martin construido en 1982 (figuras 91 y 92), con el objetivo de preparar las obras que posteriormente interpretaría en grabaciones discográficas y conciertos¹⁵⁷³.



Figura 91. Rafael Puyana Clave Barroco Italiano. Un instrumento de Domenico di Pesaro hecho en Italia en el siglo XVI. Reproducida con la amable autorización de Gala. Galaphotographer



Figura 92. Rafael Puyana. Clave Willard Martin (1982). Fabricado en Bethlehem, Pennsylvania, según el original de Nicolas Blanchet. Reproducida con la amable autorización de Gala. Galaphotographer

Acerca de los recitales en Ronda, hasta el momento se conoce que Puyana solo ofreció dos audiciones. La primera tuvo lugar en la iglesia *Santa María la Mayor* de Ronda el día 7 de Julio de 1984, todo un acontecimiento social y cultural para la ciudad al que asistieron amistades tan distinguidas como su amiga Isabel de Falla, las hermanas de García Lorca o el propio Julián de Zulueta, como puede comprobarse en la figura 93:

¹⁵⁷² Localizada en la Pista de la Hedionda, Partida de los Morales 84.

¹⁵⁷³ Entrevista realizada por M. Victoria Arjona a Rafael Lobón (Estepona, Málaga, España, 23-09-2016).



Figura 93. Julián de Zulueta y Sr., Maruja Putman, Rafael Puyana, las hermanas de García Lorca y Maribel de Falla. Reproducida gracias a la amable autorización de Maruja Putman.

Aunque las publicaciones periódicas locales no recogieron el programa desarrollado y la repercusión que tuvo, se tiene una leve idea de lo acontecido gracias a los testimonios de algunos de los asistentes –como Maruja Putman o Pepa Becerra, hija del sacristán de la citada iglesia–, que coinciden en lo espléndido que fue el concierto y el lleno absoluto que provocó:

Fue un concierto bellísimo por dos razones. La primera por el propio instrumento. Era un clave, yo creo que del XVII. Era una pieza de arte. El sonido era muy particular, tal y como lo tienen los instrumentos antiguos. Y en segundo lugar por la interpretación que hizo de las obras de J. S. Bach y Scarlatti. La iglesia estaba abarrotada. El concierto fue espectacular e impactó muchísimo. Se le dio mucho realce a Puyana porque era un músico importantísimo¹⁵⁷⁴.

Del segundo concierto pocas son las referencias obtenidas. Tan solo que se produjo en el mismo lugar al año siguiente tras el recital que Puyana ofreció el 26 de junio 1985 en el FIMDG. A diferencia de la audición anterior, se ha encontrado una crítica que, lejos de aludir a cuestiones musicales, expone la anécdota acontecida en el que los invitados de una boda confundieron a Rafael Puyana con el cura debido a la indumentaria que este llevaba¹⁵⁷⁵.

Puyana se implicó en la vida cultural de la ciudad y trató de fundar una Sociedad de Amigos de la Música –como la que estaba ya instaurada en Colombia y donde el

¹⁵⁷⁴ Entrevista realizada por M. Victoria Arjona a Pepa Becerra (Ronda, Málaga, España, 22-09-2016).

¹⁵⁷⁵ KASTIYO. «Notas de color» en *Ideal*, 18-07-1985, p. 12.

propio músico ejercía como presidente– con ayuda de los Climpson¹⁵⁷⁶, pero esta institución no llegó a constituirse.

Al igual que París, Puyana consideró Ronda su segundo «centro de operaciones». Desde ahí el intérprete se dirigía a realizar sus giras de concierto y atendía diversos eventos profesionales¹⁵⁷⁷. Ejemplo de ello se evidencia en su visita rondeña en 1992 para reunirse con sus amistades y posteriormente trasladarse a la Exposición Universal de Sevilla con motivo del concierto que tenía previsto realizar dentro de las actividades programadas para el día de Colombia¹⁵⁷⁸. Se ha de tener en cuenta que cada pabellón exhibía sus distintas propuestas nacionales. Sin embargo, Rafael Puyana se negó a llevar a cabo el recital en el lugar que le correspondía, debido a las condiciones acústicas del lugar¹⁵⁷⁹. Según el epistolario, parece ser que el *Teatro de la Maestranza* de Sevilla fue otro de los lugares asignados para celebrar este concierto¹⁵⁸⁰. No obstante, este finalmente se desarrolló en la capilla de la iglesia del *Convento de Santa Isabel* el día 29 de julio a las 21h¹⁵⁸¹, con un clave que se desconoce y un programa que integraba las obras de «Francisco Correa de Araúxo, Manuel Blasco de Nebra, Cabezón, Scarlatti o el padre Soler»¹⁵⁸² y por el que percibió \$8.000. Un día más tarde, el intérprete posiblemente asistió al almuerzo que se ofreció en el *Pabellón de España* de la citada *Exposición Universal de Sevilla* con motivo del *Día Nacional de Colombia*¹⁵⁸³. El mismo fue anunciado por distintos medios de prensa como *El Correo de Andalucía*, *el Diario 16*, *ABC* y *Diario de una Expo 92*¹⁵⁸⁴.

Entre las personalidades más distinguidas del mundo colombiano que presenciaron la audición de su compatriota, sobresale la presencia de Ana Milena Muñoz de Gaviria –quien era la primera dama de la República de Colombia– y Gabriel

¹⁵⁷⁶ Entrevista realizada por M. Victoria Arjona a Maruja Putman de Seymour (Ronda, Málaga, España, 12-08-2016).

¹⁵⁷⁷ TAPIA, J. L. «Rafael Puyana señala a Manuel de Falla...», p. 49.

¹⁵⁷⁸ Entrevista realizada por M. Victoria Arjona a Paco Retamero (Ronda, Málaga, España, 22-09-2016). Véase la carpeta «Expo Informa. La exposición universal de 1992...». Donde se hace un recorrido por las exposiciones universales e internacionales celebradas a lo largo de la historia hasta el año de la Expo Sevillana.

¹⁵⁷⁹ Entrevista realizada por M. Victoria Arjona a Rafael Lobón (Estepona, Málaga, España, 23-09-2016).

¹⁵⁸⁰ Carta. Ana Milena Muñoz de Gaviria a Rafael Puyana. Santafé de Bogotá-[S.l.]. 05-11-1991. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Caracas-Bogotá-Barranquilla. Correspondencia sobre el Proyecto.

¹⁵⁸¹ Carta. Samuel Edo. Salazar E. a Rafael Puyana. Sevilla-Ronda (Málaga). 02-06-1992. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Correspondencia Caracas-Bogotá-Barranquillas. Correspondencia sobre el Proyecto.

¹⁵⁸² CORREAL, F. «A las monjas se les apareció...», p. 23.

¹⁵⁸³ Carta. Rafael Puyana a María Cristina Trujillo de Muñoz. Bogotá-[S.l.]. 06-07-1992. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Caracas-Bogotá-Barranquilla. Correspondencia sobre el proyecto. Véase también Carta. Gobierno de la Nación a Rafael Puyana. Sevilla-[S.l.]. 30-07-1992. Carta original. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Verde. Programas mecanografiados y anotaciones.

¹⁵⁸⁴ [s.a.]. «Espectáculos. Programación del Día», en *El Correo de Andalucía. Expo 92*. 29-07-1992, p. 44; [s.a.]. «Espectáculos del día» en *Diario 16. Diario de la Expo*, 29-07-1992, p. 13; [s.a.]. «Música», en *ABC 92. Diario de una Expo. 92. N° 352*, 29-07-1992, p. 58; [s.a.]. «What's on in the Expo today» en *ABC 92. Diario de una Expo. 92. N° 352*, 29-07-1992, p. 68.

García Márquez, escritor colombiano y Premio Nobel de Literatura¹⁵⁸⁵. La valoración de la información encontrada en la prensa del Archivo Histórico Provincial de Sevilla, refleja cómo la presencia de García Márquez causó más revuelo que el recital del propio intérprete. El paso de Puyana por la Exposición Sevillana no queda de manifiesto en las publicaciones periódicas locales, las cuales se centraron más en los acontecimientos acaecidos en la Expo de Sevilla, ni tampoco en las internacionales que resaltaron las Olimpiadas de Barcelona.

5.3.4. Los continuos obstáculos

Retomando nuevamente el proyecto de Puyana en los *Descalzos Viejos* de Ronda, se ha de tener en cuenta que desde su compra el 4 de abril de 1989¹⁵⁸⁶ el músico tuvo muchos impedimentos para iniciar la rehabilitación del edificio. Tras la consulta del informe de la comisión del Patrimonio-Histórico Artístico, Expediente 35/90 Legajo Nº 21 con título de «Proyecto de Rehabilitación del Antiguo Convento de Descalzos Viejos» de Ronda, bajo el promotor D. Rafael Pujana –redactando mal el apellido–¹⁵⁸⁷, se puede comprobar que fueron varios expertos los que valoraron el estado en el que se encontraba el inmueble.

El inicio de este trámite –datado el 19 de octubre de 1990– se produce con la visita de la arquitecta provincial Ana Rojo y la historiadora María Morente del Monte a los *Descalzos Viejos*. Tras inspeccionar el lugar, elaboraron un informe de forma individual. La arquitecta –en el documento realizado el 29 de octubre de 1990– se centró en describir su localización y estado, destacando la singularidad del edificio y su entorno, además de aconsejar una adecuada protección¹⁵⁸⁸. Por su parte, la historiadora –en el escrito del 5 de noviembre del mismo año– resaltó la funcionalidad que esta construcción ocupó en tiempos pasados y sugirió al intérprete la protección del inmueble como un Bien de Interés Cultural (*B. I. C.*). Para ello, Rafael Puyana debía presentar un proyecto de rehabilitación a la comisión del Patrimonio Histórico de Ronda¹⁵⁸⁹.

Las valoraciones citadas sirvieron como precedente para que José Herrea Virumbrales –secretario de la comisión en funciones– elaborase un informe para el comité del Patrimonio Artístico de Ronda. Este ponía de manifiesto el interés que el inmueble despertaba, declarándolo *B. I. C.* y por consecuente, la necesidad de

¹⁵⁸⁵ MUÑOZ, J. «García Márquez asistió a un recital de Música Antigua...», p. 51.

¹⁵⁸⁶ Según las escrituras inscritas en el registro de la propiedad de Ronda, Tomo 112, libro 68, folio 202, finca 162, que los actuales propietarios nos dejan ver.

¹⁵⁸⁷ Véase comisión del Patrimonio Histórico-Artístico. Expediente 35/90. Legajo 21. En numerosos informes se escribe el apellido del intérprete con «j» y no con «y».

¹⁵⁸⁸ Informe. Ana Rojo (Arquitecta Provincial) «Informe sobre la visita realizada al antiguo convento de los trinitarios descalzos de Ronda. En fecha 19 Octubre 1990». comisión del Patrimonio Histórico-Artístico. 29-10-1990. Expediente 35/90. Legajo 21. Nº 1.

¹⁵⁸⁹ Carta. María Morente del Monte (Historiadora del Arte) a [Desconocido]. 05-11-1990. «Informe sobre la visita realizada al antiguo convento de los trinitarios descalzos en Ronda. En Fecha 19 octubre 1990». comisión del Patrimonio Histórico-Artístico. Expediente 35/90. Legajo 21. Nº 1.

protegerlo¹⁵⁹⁰. José Guirao Cabrera –director general de bienes culturales– fue el encargado de tramitar el expediente y notificarlo a Fernando Arcas Cubero –delegado de cultura y medio ambiente– a finales del año 1990¹⁵⁹¹.

Las diligencias requeridas hicieron que Rafael Lobón –el arquitecto elegido por Rafael Puyana– presentase a la comisión de patrimonio de Ronda en febrero de 1991 el anteproyecto de la rehabilitación de la iglesia del antiguo convento de los *Descalzos Viejos* de Ronda, que integraba un estudio de su estado, una propuesta de intervención, un levantamiento perimétrico, la planimetría de la propuesta de intervención, un estudio fotográfico y otro de las pinturas murales con su correspondiente propuesta de restauración¹⁵⁹². Este escrito fue supervisado por Ana Rojo Montijano y dieciséis días más tarde, la arquitecta presentó un informe previo a la comisión del Patrimonio Histórico-Artístico de Ronda donde puso de manifiesto el contenido que este debería incluir para que fuese más completo. Entre sus aportaciones, Rojo Montijano solicitaba que se indagase en la documentación histórica del origen del convento, hiciesen una diferenciación entre las partes que se conservaban y las que se iban a reconstruir, se mencionasen los materiales con los que se iba a realizar, se mostrasen los alzados de la iglesia para ver qué impacto visual tendría y que se especificasen los detalles de las pinturas murales¹⁵⁹³. Dicho dossier, como le comentó Salvador Vera Ballesteros –secretario de la comisión– a Rafael Puyana, fue presentado en la sesión celebrada por la comisión el 25 de febrero de 1991 y era estrictamente necesario que tuviese en cuenta las aportaciones de la arquitecta¹⁵⁹⁴. Rafael Lobón prosiguió meticulosamente las directrices requeridas por la comisión, cumplimentando lo que entregó con anterioridad y aportando un estudio de los volúmenes que componen la actuación, los alzados del conjunto, un informe arqueológico¹⁵⁹⁵, otro de las pinturas murales y una propuesta de restauración¹⁵⁹⁶.

¹⁵⁹⁰ Informe. José Herrera Virumbrales al Ilmo. Ilmo Sr. Director General de Bienes Culturales. Consejería de Cultura. Oficio N° 6194 a la D. G. BB. CC. comunicando acuerdo 93/90. 15-11-1990. Expediente 35/90. Legajo 21. N° 2.

¹⁵⁹¹ Informe. José Guirao Cabrera al Ilmo. Sr. Delegado de Cultura y Medio Ambiente. Oficio con R. E. 8700 del director Gral. De BB. CC. rogando se remita la documentación reseñada en el anexo N° 1) del R. D 111/86 de 10 de enero. 04-12-1990. Expediente 35/90. Legajo 21. N° 6.

¹⁵⁹² Escrito. Rafael Lucas Lobón Martín al presidente de la comisión de Patrimonio de Ronda. Escrito N° 462 del Arquitecto Rafael Lucas Lobón Martín adjuntando anteproyecto para la rehabilitación de la Iglesia del antiguo Convento de los Descalzos de Ronda. 06-02-1991. Expediente 35/90. Legajo 21. N° 7.

¹⁵⁹³ Dossier de Ana Rojo. Informe Previo a la comisión del Patrimonio Histórico-Artístico de Ronda. Anteproyecto para la Rehabilitación de la Iglesia del Antiguo Convento de los Descalzos de Ronda. 22-02-1991. Expediente 35/90. Legajo 21. N° 8.

¹⁵⁹⁴ Escrito. Salvador Vera Ballesteros a Rafael Puyana. Oficio N° 1088 a D. Rafael Pujana, comunicando acuerdo 16/91 expresando la necesidad de una investigación arqueológica previa a la rehabilitación, así como la necesidad de completar la documentación. 06-03-1991. Expediente 35/90. Legajo 21. N° 10. Véase también Escrito. Fernando Arcas Cubero a Sr. Alcalde de Ronda. Oficio N° 1159 al Ayuntamiento de Ronda, adjuntando escrito N° 1088 de 6 de marzo, para su entrega a D. Rafael Pujana. 08-03-1991. Expediente 35/90. Legajo 21. N° 11.

¹⁵⁹⁵ Informe arqueológico de Bartolomé Nieto González, en el que se distinguen tres áreas de actuación. Y se propone supervisión arqueológica en desescombro y sondeo arqueológico en caso de bajar por debajo del suelo original. 17-04-1991. Expediente 35/90. Legajo 21. N° 13.

¹⁵⁹⁶ Escrito. Rafael Lucas Lobón Martín a la comisión de Patrimonio de Ronda. Escrito con R. E N° 1741 de Rafael Lobón Martín adjuntan- Estudios complementarios solicitados. 06-05-1991. Expediente 35/90. Legajo 21. N° 12.

La vista del documento fue respondida por José Herrera Virumbrales –secretario de la comisión en funciones– quien por un lado, contemplaba que el arqueólogo contratado para hacer la supervisión de los trabajos debía elaborar también un informe con los restos hallados y por otro, hizo hincapié en que el contenido del proyecto estaba incompleto y requería «la presentación del proyecto básico [...] donde se definiesen adecuadamente las soluciones, especialmente en lo que se refería a la realización de la cubierta de la iglesia (cuidando los detalles constructivos), pavimento, tratamiento de muros, restauración de las pinturas del ábside, [...]» o se redujese la altura a una planta. Acorde a la petición expresada por la Delegación de Cultura de Málaga, el arqueólogo Bartolomé Nieto González se personó en los *Descalzos Viejos* para documentar las posibles estructuras emergentes que pudiesen encontrarse. El informe emitido por Nieto González, notificaba que se encontraron numerosos aterrazamientos para huertas, pocos restos de improntas y un trozo incompleto de pared vertical. Es por ello que aconsejó la vigilancia arqueológica por un técnico para comprobar si el subsuelo se iba a remover¹⁵⁹⁷.

Los continuos requerimientos por parte de la comisión hicieron que Rafael Puyana redactase un escrito y presentase la documentación exigida entre la que se encontraba la solicitud de la aprobación del anteproyecto¹⁵⁹⁸ y los planos modificados realizados por Lobón, con el propósito de que fuesen aceptados para comenzar lo antes posible la rehabilitación del inmueble¹⁵⁹⁹. La memoria complementaria a la modificación del anteproyecto para la restauración de la iglesia del antiguo convento fue presentada a la comisión el 1 de octubre de 1991¹⁶⁰⁰. La respuesta de este informe vino dada el 19 de octubre del mismo año por parte del arquitecto Alfonso Murillo López, quien expone los aspectos que se estimaron en el Acuerdo (27/91) de la comisión del Patrimonio Histórico-Artístico¹⁶⁰¹. Un mes más tarde, el 6 de noviembre de 1991, Fernando Arcas Cubero –delegado provincial– comunicó al intérprete que tras la valoración de la documentación elaborada por la comisión el 24 de octubre y según las normativas existentes, consideró aprobar el proyecto de restauración, pero con dos prescripciones. La primera mencionaba que todos los trabajos debían realizarse bajo

¹⁵⁹⁷ Informe. José Herrera Virumbrales a Sr. Alcalde Ronda. Oficio N° 2748 al Ayto de Ronda comunicando acuerdo 27/91 de la C. P. H. A requiriendo presentación de proyecto básico en el que se definan adecuadamente soluciones. Debe reducirse en una planta las construcciones auxiliares. 31-05-1991. Expediente 35/90. Legajo 21. N° 16.

¹⁵⁹⁸ Carta. Rafael Puyana a la comisión del Patrimonio Histórico-Artístico de Ronda. Consejería de Cultura y Medio Ambiente. Delegación Provincial de Málaga. Ronda, 30-08-1991. Expediente 35/90. Legajo 21. N° 20.

¹⁵⁹⁹ Véase también el escrito con R. E N° 3455 del arquitecto Rafael Lobón remitiendo Planos modificados de la Intervención e Informe arqueológico complementado. 06-07-1991. Expediente 35/90. Legajo 21. N° 21. Contiene el informe y planos.

¹⁶⁰⁰ Escrito. Rafael Lucas Lobón Martín a la comisión de Patrimonio de Ronda. Escrito con R. E N° 3709 del arquitecto R. Lobón remitiendo memoria complementaria a la modificación del anteproyecto. 01-10-1991. Expediente 35/90. Legajo 21. N° 22.

¹⁶⁰¹ Informe del arquitecto Alfonso Morillo sobre nueva documentación del proyecto de rehabilitación del antiguo convento de Descalzos Viejos. 19-10-1991. Expediente 35/90. Legajo 21. N° 23.

vigilancia arqueológica y la segunda, exponía el envío del proyecto de restauración de las pinturas del ábside para que pudiese ser aprobado¹⁶⁰².

En relación a este segundo requisito, Rafael Puyana a través de Lobón, contrató en el año 1988 a la restauradora Matilde Rubio –que por aquellos años también trabajaba con el mismo arquitecto en el Palacio de Mondragón¹⁶⁰³– para realizar este estudio de las pinturas. Rubio redactó un informe en julio de 1989 aportando «documentación gráfica de la intervención, el análisis químico de la composición, los pigmentos y la determinación de zonas de reintegración pictórica o de mortero»¹⁶⁰⁴. Este trabajo junto a la documentación requerida fue enviado por el propio arquitecto a la comisión el 12 de febrero de 1992¹⁶⁰⁵. El mismo fue valorado por Amor Álvarez, quien manifestó su aprobación porque «a grandes rasgos tenía bien definidos los procesos lógicos de intervención», aunque en el informe final debían de adjuntar los planos de «señalizando las zonas de reintegración sobre el mortero» y las pictóricas, además de reflejar los «análisis químicos que informasen de la composición» de los elementos utilizados¹⁶⁰⁶.

La aprobación de este proyecto, aunque bajo las prescripciones anteriormente descritas, tuvo lugar en la sesión celebrada el 25 de febrero. Sin embargo, la decisión fue notificada a Rafael Puyana mediante correspondencia el 11 de marzo de 1992¹⁶⁰⁷. Fue así como finaliza la información hallada en el Expediente 35/90 Legajo 21 de la comisión del Patrimonio Histórico-Artístico de Málaga, donde se ha podido comprobar las continuas idas y venidas de este proyecto que finalmente fue aceptado tras un largo proceso de burocracia. Seguidamente se expone una tabla-resumen con las fechas cronológicas y acontecimientos más destacados de este proceso:

¹⁶⁰² Informe. Fernando Arcas Cubero a D. Rafael Pujana. Oficio N° 5200 a D. Rafael Pujana comunicando resolución de esta Delegación pro la que se aprueba el proyecto con prescripciones. 06-11-1991. Expediente 35/90. Legajo 21. N° 24.

¹⁶⁰³ Entrevista realizada por M. Victoria Arjona a Rafael Lobón (Estepona, Málaga, España, 23-09-2016), Entrevista realizada por M. Victoria Arjona a Maruja Putman de Seymour (Ronda Málaga, España, 12-08-2016).

¹⁶⁰⁴ Informe realizado en 2008 por los arquitectos Francisco Retamero Blázquez y Flavio Salesi Chaves.

¹⁶⁰⁵ Escrito con R. E. N° 583 del arquitecto Rafael Lobón remitiendo Proyecto de Restauración de Pinturas Murales elaborado por Matilde Rubio. 12-02-1992. Expediente 35/90. Legajo 21. N° 27.

Véase también Oficio N° 677 a D. Rafael Lobón remitiendo copia del escrito anterior sellada y firmada. 17-02-1992. Expediente 35/90. Legajo 21. N° 28.

¹⁶⁰⁶ Escrito. N. I del Museo de Málaga remitiendo apreciaciones de D^a Amor Álvarez Rubiera al informe del estado de conservación y proyecto de restauración de las pinturas murales. Expediente 35/90. Legajo 21. N° 29. Esta información se recoge en la Fotocopia Acta 1/92 de la comisión del P. H. A proponiendo la autorización del proyecto de restauración de las pinturas en acuerdo 11/92. 25-02-1992. Expediente 35/90. Legajo 21. N° 31.

¹⁶⁰⁷ Informe. Fernando Arcas Cubero a Rafael Pujana. Oficio N° 1118 a D. Rafael Pujana notificando acuerdo de comisión. 11-03-1992. Expediente 35/90. Legajo 21. N° 32; Informe. Fernando Arcas Cubero a Sr. Alcalde de Ronda. Oficio N° 1118 a D. Rafael Pujana notificando acuerdo de comisión. 11-03-1992. Expediente 35/90. Legajo 21. N° 33.

Fecha	Notificación
04-04-1987	Rafael Puyana compra los <i>Descalzos Viejos</i>
19-10-1990	Visitas iniciales de Ana Rojo y María Morente
29-10-1990	Informe Ana Rojo
05-11-1990	Informe María Morente
05-11-1990	Interés del inmueble como B. I. C
04-12-1990	Tramitación del inmueble como B. I. C
06-02-1991	Envío del anteproyecto
22-02-1991	Informe Ana Montijano
25-02-1991	Sesión
06-03-1991	Notificación Intérprete
06-05-1991	Informe Rafael Lobón
17-04-1991	Informe arqueológico de Bartolomé Nieto
31-05-1991	Visita de Bartolomé Nieto a los <i>Descalzos Viejos</i>
30-08-1991	Escrito de Puyana a la comisión
01-10-1991	Presentación Memoria ante la comisión
06-11-1991	Aprobación del Proyecto de Restauración
12-02-1992	Emisión del Informe de Matilde Rubio
25-02-1992	Aprobación en sesión del Informe de Matilde Rubio
11-03-1992	Notificación del Informe de Matilde Rubio

Tabla 42. Expediente 35/90. Legajo 21. Tabla de elaboración propia.

No cabe duda del esfuerzo y dedicación que Rafael Puyana llevó a cabo para desarrollar su proyecto. Sin embargo, los diversos obstáculos interpuestos por Cultura, el cese de la alcaldía de Julián de Zulueta (1983-1987), sus problemas de salud, la muerte de un ser querido que cuidaba la finca, su hábito de vida urbanita y posiblemente verse recluido en un ámbito rural¹⁶⁰⁸, fueron motivos suficientes para que el clavecinista a los 61 años, decidiese vender los *Descalzos Viejos* tras comprobar que su proyecto no se realizaría como él quería¹⁶⁰⁹. El músico muy apenado, transmitió la noticia a sus más allegados, así lo atestiguaron Genoveva Gálvez y Maruja Putman en las entrevistas realizadas e igualmente quedó reflejado en la correspondencia entre el músico colombiano y Xavier Montsalvatge, quien lamentaba no haberlo visitado allí: «[...] Me dices en tu postal que dejas la maravillosa «ruina» de Ronda (¡Como me hubiese gustado ir a verte allí!)»¹⁶¹⁰.

5.3.5. Los *Descalzos Viejos*: Cerrando un trato

Una de las primeras personas interesadas en visitar Los *Descalzos Viejos* para un cliente fue el arquitecto Paco Retamero¹⁶¹¹ que, junto con Javier Alba –administrador,

¹⁶⁰⁸ Entrevista realizada por M. Victoria Arjona a Maruja Putman de Seymour (Ronda, Málaga, España, 12-08-2016).

¹⁶⁰⁹ Entrevista realizada por M. Victoria Arjona a Maruja Putman de Seymour (Ronda, Málaga, España, 12-08-2016); Carta. Xavier Montsalvatge y Elena Pérez de Montsalvatge a Rafael Puyana. Barcelona-París. 27-12-1997. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia. 5. 1. Cartas cruzadas.

¹⁶¹⁰ Carta. Xavier Montsalvatge a Rafael Puyana. Barcelona-París. 27-12-1997. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia. 5. 1

¹⁶¹¹ Entrevista realizada por M. Victoria Arjona a Paco Retamero (Ronda, Málaga, España, 22-09-2016).

encargado la venta de la finca y amigo del arquitecto–, quedaron con el casero que la velaba –un chico colombiano joven– para visitarla. Fue en ese encuentro cuando supieron a quién pertenecía la propiedad. Tras esta reunión, Retamero se comprometió a desplazarse a Málaga para informarse en Patrimonio sobre la «historia y el grado de protección del inmueble» y así, poder realizar un informe para su cliente. Tal vez, y como relata Retamero, fuese el estado deteriorado en el que se encontraban los *Descalzos Viejos* lo que propició que el cliente perdiese el interés. Al mismo tiempo, el propio arquitecto supo ver todo el potencial que contenían esas ruinas que calificaba como «un lugar mágico» en el que parecía estar dando «una vuelta por el Generalife». Animado por Javier Alba, Paco Retamero junto a su socio Flavio Salesi, decidieron convertirse en propietarios de la finca. Fue así como estos arquitectos, a través del administrador se pusieron en contacto con Rafael Puyana, que expresamente se trasladó desde París para realizar esta operación.

Paco Retamero conoció al intérprete en 1998, el año en el que le compró los *Descalzos Viejos*. Tuvieron varios encuentros previos en el hotel *Reina Victoria* de Ronda –donde se hospedaba el intérprete– para negociar la compra-venta. Pese a que Puyana estaba decidido a desvincularse también de todas las antigüedades que conformaban cuadros, rejas, puertas, etc, los nuevos propietarios no estaban interesados en estos materiales ya que tenían criterios distintos a la hora de rehabilitar el edificio. Aun así, se quedaron con algunas rejas y el resto, Puyana los vendió a un anticuario de Ronda.

Lo que parecía que sería un simple trámite para el músico, se hizo más duro de lo que él pensaba, costándole desprenderse de la propiedad en la que tanto esfuerzo e ilusión había dedicado en esos últimos años. Finalmente, Puyana accedió a vendérsela porque, como mencionó Retamero, «intuía que podían desarrollar un buen trabajo». Los actuales propietarios compraron los *Descalzos Viejos* a Don Rafael Antonio Lázaro Puyana Michelsen el 2 de marzo de 1998 según figura en las escrituras¹⁶¹², la inscripción décima hace referencia a cómo Puyana se lo compró el 4 de abril de 1989 a Doña María Leticia Aritio Saavedra, la mujer de José Ignacio Álvarez de Toledo Eizaguirre¹⁶¹³. En la siguiente tabla se aprecia quienes fueron los propietarios de los *Descalzos Viejos*:

Fecha de compra	Vendedor
[...]	[...]
[¿?]	Señoritas Izquierdo [de Ronda]
[¿?]	Doña María Leticia Aritio Saavedra [Mujer de José Ignacio Álvarez de Toledo Eizaguirre]
04-04-1989	Rafael Antonio Lázaro Puyana Michelsen
02-03-1998	Paco Retamero y Flavio Salesi

Tabla 43. Propietarios de los *Descalzos Viejos*. Tabla de elaboración propia.

¹⁶¹² Escrituras inscritas en el registro de la propiedad de Ronda, tomo 112, libro 68, folio 202, finca 162.

¹⁶¹³ Entrevista realizada por M. Victoria Arjona a Paco Retamero (Ronda, Málaga, España, 22-09-2016).

Según comenta Paco Retamero, el intérprete tuvo un acto de generosidad absoluta cuando el día que acordaron firmar las escrituras Puyana les obsequió con una carpeta que contenía toda la documentación que él había ido recopilando durante tiempo atrás, con el único propósito de conocer más datos sobre la propiedad. Entre los datos más relevantes son los encargos que el propio clavecinista demandó donde se integran notas y publicaciones del siglo XIX, una fotocopia del inventario de los *Descalzos Viejos* del mismo período histórico realizado con motivo de la desamortización de Mendizábal, informes del proyecto y los frescos, o incluso la correspondencia que le enviaban al intérprete para relatarle la historia del convento¹⁶¹⁴. Del mismo modo, cabe destacar una carta que Puyana emite a su amigo Pedro Aguayo de Hoyos para que le ayudase a obtener más información del lugar:

Querido Pedro: Al llegar a América del Sur he sufrido quebrantos de salud y por esta razón me he demorado en escribir y enviarle fotocopias de los documentos que pude reunir sobre lo relativo históricamente al Convento de los “Descalzos Viejos” de Ronda. Como usted verá, ya hay para rato y es mucho lo que falta por investigar y averiguar. El propietario anterior cree que los documentos originales de la fundación pueden estar en el archivo romano de San Carlino que imagino será la Casa-Madre de la Orden Trinitaria. Supongo que se podrá conseguir la dirección por medio de los Trinitarios de Málaga o de Antequera. Sería importante buscar en dicho archivo no sólo datos históricos pertinentes sino los planos del Convento y de la iglesia de nuestra Señora de los Remedios cuyas ruinas queremos estudiar. Pienso regresar a Ronda entre el 10 y 20 de junio y le haré avisar por medio de nuestro común amigo Julián de Zulueta la fecha exacta de mi llegada. Le envía un cordial saludo y un abrazo, Rafael Puyana¹⁶¹⁵.

Los nuevos propietarios revisaron todo el material y se dieron cuenta que en la finca hubo plantaciones de viña, lo que le hizo plantearse –además de rehabilitar el edificio– poder también recuperar el cultivo y producir su propia producción de vinos bajo la marca *Descalzos Viejos*¹⁶¹⁶.

5.3.6. ¿Cómo estaban los *Descalzos Viejos*?

En 2008, diez años más tarde de la compra de la finca, los actuales propietarios elaboraron un documento explicando el estado del inmueble y las fases de rehabilitación que se llevaron a cabo. El informe refleja el gran deterioro que sufría tanto el edificio –del que únicamente se conservaba la piedra labrada «en las nervaduras del Presbiterio y mampostería en los muros»– como la finca, que estaba descuidada y poblada de vegetación salvaje. Parte de esos desperfectos vinieron por el paso del tiempo, lo que provocó la caída del techo de la nave en una zona y la convirtió en el patio de la casa. El fondo del patio tenía dos plantas. Este espacio estaba protegido con una cubierta a una sola agua, favoreciendo la conservación de los frescos que albergaba en su interior¹⁶¹⁷.

¹⁶¹⁴ Documentación mostrada y comentada por el arquitecto Paco Retamero el 22-09-2016.

¹⁶¹⁵ Carta. Rafael Puyana a Pedro Aguayo de Hoyos. Bogotá-Granada. 25-04-1989. Reproducida con la amable autorización de la bodega rondeña los *Descalzos Viejos*.

¹⁶¹⁶ Entrevista realizada por M. Victoria Arjona a Paco Retamero (Ronda, Málaga, España, 22-09-2016).

¹⁶¹⁷ Informe realizado en 2008 por los arquitectos Francisco Retamero Blázquez y Flavio Salesi Chaves.

En las fotografías que se muestran en la figura 94, reproducidas con la amable autorización de Paco Retamero y presentadas en el informe elaborado en 2008, se puede apreciar cómo se encontraba el inmueble que años antes había adquirido Rafael Puyana:



Figura 94. Estado de los Descalzos Viejos. Reproducida con la amable autorización de la bodega rondeña los Descalzos Viejos.

Como se ha comentado anteriormente, siendo Rafael Puyana el propietario se realizaron una serie de catas en la capilla y se descubrieron unos frescos en la pared que fueron estudiados por la restauradora Matilde Rubio, quien determinó que las pinturas eran del siglo XVII. Pese a la existencia de este informe, los nuevos propietarios quisieron tener un nuevo estudio de los frescos encontrados y contrataron a Francisco Castallo en el año 2002, quien expuso que las pinturas –donde se muestran las imágenes de Santa Justa y Rufina que posiblemente fueron realizadas por Alonso Vázquez– eran del siglo XVI¹⁶¹⁸ y fueron elaborados por los *Trinitarios Calzados*, aunque posteriormente lo conservaron los *Trinitarios Descalzos*. Estas ocupaban «un 70% de la superficie de los parámetros del presbiterio», presentando un gran deterioro debido a «la humedad, (aguas subterráneas y lluvia), reformas de la fábrica (apertura de vanos, adicción de falso techo...) agresiones de insectos y humanos...»¹⁶¹⁹.

Es por ello que, tras desarrollar la primera fase de rehabilitación del inmueble, se ideó un proyecto de recuperación y restauración de las pinturas del presbiterio, muy importante por su «valor técnico y estilístico» realizado por «el equipo de restauración

¹⁶¹⁸ Entrevista realizada por M. Victoria Arjona a Paco Retamero (Ronda, Málaga, España, 22-09-2016).

¹⁶¹⁹ Informe realizado en 2008 por los arquitectos Francisco Retamero Blázquez y Flavio Salesi Chaves.

de bellas artes de Sevilla dirigido por Francisco Castallo» basándose en «las 51 catas que había realizado Matilde Rubio» para recomponer los frescos. Tras un proceso de limpieza química y mecánica, fijación del estrato pictórico, consolidación de morteros y grietas, reintegración pictórica y protección final con la aplicación de un barniz, dio el resultado final que se puede observar en la siguiente imagen:



Figura 95. Proceso de Restauración e imagen actual de los frescos Bodegas Descalzos Viejos en Ronda. Málaga. <https://bit.ly/39cPIY7> [consulta 17-01-2017]. Reproducida con la amable autorización de la bodega rondeña los Descalzos Viejos.

Según argumenta el arquitecto Paco Retamero, además de las ya mencionadas pinturas del presbiterio, únicamente se conservaban los elementos estructurales que conforman «las dos hornacinas aveneradas, el escudo trinitario de la clave del arco de la portada y una cruz, semejante a la Cruz de Malta, inscrita en su círculo, labrada en bajorrelieve en un sillar reaprovechado como peldaño de escalera».

La rehabilitación del inmueble pudo llevarse a cabo por el estudio que los arquitectos Paco Retamero y Flavio Salesi desarrollaron teniendo presente la documentación histórica que fueron recopilando desde la Delegación Provincial de Cultura, los datos obtenidos por los artículos publicados por el padre Curiel –monje trinitario de Antequera–, los recopilados en archivos y crónicas de la época, así como las referencias que le proporcionó Rafael Puyana. Todo ello fue completado con el asesoramiento de los arqueólogos municipales de Ronda, el levantamiento del estado de las edificaciones en planos y los procesos de «inspección visual, plan de actuación,

tratamientos de conservación, preservación, consolidación, restauración, rehabilitación y reconstrucción»¹⁶²⁰, que hicieron dar vida a un doble proyecto que restablecía no sólo el inmueble, sino también el viñedo y la producción de su propia marca.

En la actualidad, los *Descalzos Viejos* es un estudio de arquitectura, una bodega de vinos que produce su propia denominación de origen y un lugar muy activo donde se organizan visitas turísticas enológicas, conciertos de varios géneros, exposiciones y representaciones teatrales. A pesar de que Puyana les prometió a los actuales propietarios volver a los *Descalzos Viejos*, este acontecimiento nunca llegó a ocurrir. Según Paco Retamero, sería «porque en su interior Rafael Puyana no quería ver otro proyecto distinto, pues tenía una idea muy clara de cómo quería hacerlo y no quería saber qué es lo que había hecho otro»¹⁶²¹.



Figura 96. Imagen actual de los *Descalzos Viejos* de Ronda (Rehabilitado por Paco Retamero y Flavio Salesi). Foto M. Victoria Arjona González.

¹⁶²⁰ Informe realizado en 2008 por los arquitectos Francisco Retamero Blázquez y Flavio Salesi Chaves.

¹⁶²¹ Entrevista realizada por M. Victoria Arjona a Paco Retamero (Ronda, Málaga, España, 22-09-2016).

5.4. El legado de Rafael Puyana a la Fundación Archivo Manuel de Falla

Rafael Puyana no pudo desarrollar su ansiado proyecto en los *Descalzos Viejos* de Ronda. No obstante, el clavecinista que tenía una edad avanzada y presentaba problemas de salud, pensó que sería mejor dejar su legado en instituciones que lo promoviese tras su muerte. Fue así como el músico organizó y especificó todo lo que quería que permaneciese en cada una de las dos entidades seleccionadas.

Por un lado se encuentra el Museo Nacional de Colombia, el cual adquirió una importante colección de instrumentos –entre los que se encuentran un clave de doble manual, de estilo francés con influencia flamenca, fabricado por el lutier Milan Musina en 1993; un virginal muselar de modelo flamenco, elaborado por constructor Willard Martin en 1993 como una réplica fidedigna del original hecho por Ioannes Couchet en 1650 y dos paneles de un tríptico, que consiste en dos retablos de estilo flamenco atribuidos al taller del pintor italiano Ambrosius Benson¹⁶²². El vínculo que Puyana mantuvo con su país natal fue una de las razones para legar a esta institución parte de su herencia musical. Por otro, está la Fundación Archivo Manuel de Falla de Granada, cuya donación fue mucho más numerosa¹⁶²³. Entre las razones que justificarían esta concesión se encuentran la especial vinculación que el clavecinista tuvo con esta institución a lo largo de su vida, tanto por la unión musical que mantenía Manuel de Falla con su maestra Wanda Landowska y su admiración hacia el compositor gaditano –al ser el primer músico en realizar una obra para clave en el siglo XX–, como por su estrecha amistad con Isabel de Falla, que por aquellos años era la gerente de la citada fundación. La labor desempeñada por el archivo y la divulgación del fondo del compositor gaditano fueron motivos suficientes para que Puyana les cediese otra parte de su legado.

La primera donación fue el clave Pleyel *Grand Modèle* en 1992 y la segunda gran concesión –que se podría dividir en tres grandes bloques– en 2013¹⁶²⁴. El primero responde a la colección de obras de arte formada por telas del siglo XVI, un cuadro de Bárbara de Braganza (Anónimo siglo XVIII) y otro de Fernando VI; distintos grabados de Felipe VI, Hyacinthus Rigaud, Lady Mary Campbell, Prelude de Nina, Ghristopher Gluck, Comte Saint Florentin; acuarela de una vanitas¹⁶²⁵; una fotografía de Wanda Landowska y un medallón en bronce con la silueta de perfil de la clavecinista, realizado por Z. Boudier cerca de 1906.

¹⁶²² [s.a.]. «Un homenaje a Rafael Puyana» en *Cívico*. <http://bit.ly/2Ox9XpS> [consulta el 19-06-2018]. Exposición del 13 de mayo al 28 septiembre 2014 de las adquisiciones donadas por Puyana.

¹⁶²³ KASTIYO, José Luis. «Fallece en París Rafael Puyana, el clavecinista profesor durante 12 años de los Cursos Manuel de Falla» en *Ideal*, 02-03-2013, p. 53.

¹⁶²⁴ Email. Elena García de Paredes a José María Rueda y José Vallejo. 27-01-2013. AMF.

¹⁶²⁵ VALLEJO PRIETO, J. «Una vanitas en el legado...», <https://bit.ly/39WoBQm> [consulta 16-12-2017].

El segundo, una colección formada por instrumentos originales y copias entre los que se localizan un pequeño clavicordio decorado con motivos orientales, un salterio con adornos vegetales y marinos –ambos del siglo XVIII–, el clave de dos teclados construido por Willard Martin en Pennsylvania en 1982 a partir del original del fabricado por Nicolás Blanchet y el clave de tres teclados construido por Andrea y Anthony Goble en 1994 en Oxford, según el original de Hieronymus Albrecht Hass (1689-1752) de 1740 (Véase el apartado 3.3.2.). Y el tercero la biblioteca personal formada por un vasto fondo documental donde se localizan cuantiosas cartas, fotografías, programas de concierto, discografía, partituras y *particellas*, libros, catálogos, borradores y escritos, los cuales se han ido exponiendo a lo largo de estos capítulos.

5.4.1. El traslado

El proceso de transporte de este fondo, desde el 88 *rue Grenelle* de París a la Fundación Archivo Manuel de Falla de Granada, comenzó con la llamada que Elena García de Paredes de Falla –la gerente actual– recibió por parte de Rafael Puyana a finales de enero de 2013 en el que decía que quería donar «su maravillosa biblioteca, embalada en unas 190 cajas»¹⁶²⁶. Fue así como la Fundación inició las gestiones necesarias para trasladar el legado –contactando con Mudanzas Cañadas¹⁶²⁷– y buscar un espacio físico donde albergar todo el fondo. La documentación refleja que la recogida tuvo lugar el miércoles 6 de febrero de 2013¹⁶²⁸ y llegó a Granada el lunes 11 del mismo mes por la mañana¹⁶²⁹.

Tras pensar varios espacios del Auditorio Manuel de Falla donde poder ubicarlo, se determinó que el *Aula I*¹⁶³⁰ sería el lugar más idóneo, puesto que había sido la clase donde el intérprete había ofrecido sus lecciones magistrales como profesor de clave en los Cursos Manuel de Falla. El espacio –que pasó a denominarse «Aula Rafael Puyana»– fue diseñado por Julio Juste e inaugurado el 10 de noviembre de 2014. En él se expusieron los instrumentos, las partituras que habían sido catalogadas y una parte de la colección de obras de arte.

Un acto al que acudieron los familiares directos del intérprete, arropados por José Miguel Castillo Higuera –secretario de la Fundación–, Elena García de Paredes –gerente–, Juan Manuel García Montero –concejal de Cultura–, junto a representantes de otras instituciones colaboradoras como José Luis Carmona, Reynaldo Fernández Manzano y Celia Ruiz, tal y como se muestra en la siguiente imagen¹⁶³¹:

¹⁶²⁶ Email. Elena García de Paredes a Juan García Montero. 25-01-2013. AMF.

¹⁶²⁷ Véase de Carpeta Donación Rafael Puyana (2013). AMF.

¹⁶²⁸ Email. Elena García de Paredes a Juan García Montero. 29-01-2013. AMF.

¹⁶²⁹ Email. Elena García de Paredes a Juan García Montero y Diego Martínez Martínez. 03-02-2013. AMF.

¹⁶³⁰ Email. Elena García de Paredes a Diego Martínez Martínez. 19-02-2013. AMF.

¹⁶³¹ [s.a.]. «El Archivo Manuel de Falla suma el legado del clavecinista Rafael Puyana» en *Ideal*, 11-11-2014, p. 52.



Figura 97. Inauguración «Aula Rafael Puyana». 10-11-2014. Facebook del AMF. Reproducida con la amable autorización del AMF.

Todo un acontecimiento que coincidió con los *XX Encuentros Manuel de Falla* bajo el título «El clave: Sueño o evocación de la Música Antigua» cuya programación incorporó distintas actividades –que son descritas en epígrafes más abajo– en homenaje al fallecido intérprete¹⁶³².

5.4.2. La gestión del Fondo Puyana

La Fundación Archivo Manuel de Falla pretende continuar la labor que el músico había desarrollado en torno al clave, centrada en dar a conocer el instrumento a través de los recitales y cursos de formación que impartía. Cumpliendo el deseo del clavecinista, la institución se ha comprometido a poner a disposición del público la biblioteca personal y musical, además de crear un centro de interpretación y estudio¹⁶³³. Aunque desde la incorporación del legado en 2013 se han realizado avances, a día de hoy esta no dispone de un archivo organizado y listo para consultar el fondo del clavecinista. En cambio, sí se ha preocupado por divulgar parte su contenido con exposiciones y conciertos, cumpliendo así la encomienda que el intérprete dejó. En los

¹⁶³² GALLASTEGUI, Inés. «Los XX Encuentros Falla recuerdan al clavecinista Rafael Puyana» en *Ideal*, 08-11-2014, p. 52. Véase también el programa del XX Encuentros Manuel de Falla. El clave: sueño o evocación de la Música Antigua. AMF, 2014, <https://bit.ly/3sJwRvw> [consulta 20-04-2020].

¹⁶³³ Contando con la colaboración de la Universidad de Granada y el Conservatorio Superior Victoria Eugenia de Granada.

siguientes apartados se presentan cuáles han sido las actividades llevadas a cabo desde su incorporación.

La exposición

Hasta el momento, tan solo una exposición ha tenido lugar desde el 13 de noviembre al 13 de diciembre de 2014 en la *Sala Zaida* de la Fundación Caja Rural Granada. Titulada «Falla, Landowska y Puyana. El clave bien temperado en Granada» fue organizada por José Vallejo¹⁶³⁴. Por desgracia no se realizó ningún catálogo, pero se conocen algunas de los documentos y obras de arte que se exhibieron a partir al testimonio del propio comisario, entre los que se hallaban un metrónomo, un cuadro de Bárbara de Braganza, partituras o los tejidos comprados en una casa mayorquina que posiblemente utilizó el músico para tapizar algunos muebles¹⁶³⁵.

Exhibición de la documentación de Rafael Puyana en los programas de los Encuentros Manuel de Falla

El catálogo resultante de los Encuentros Manuel de Falla de 2014 estuvo dedicado íntegramente al intérprete. Además, en los años sucesivos se fueron incorporando distintos apartados dentro de la presentación de cada programa. En 2015 se incluyó una *Vanitas* en el legado de Rafael Puyana, en 2017 el programa de *La Alhambra en clave* y en la respectiva memoria de las actividades llevadas a cabo por la Fundación AMF y, por último, la felicitación navideña de *Psyché* hallado en el legado Puyana¹⁶³⁶.

5.4.3. Las colaboraciones con el Real Conservatorio «Victoria Eugenia» de Granada

Otras de las propuestas de la Fundación para dar a conocer los instrumentos fue la colaboración con el Real Conservatorio Superior de Música «Victoria Eugenia» de Granada. En noviembre de 2014 Elena García de Paredes se puso en contacto con Pedro Guajardo Torres –que por aquellos años era profesor de «Clave y Composición con Medios Electroacústicos» en el citado conservatorio– para proponerle un proyecto donde el alumnado compusiera unas piezas pensadas para ser interpretadas en los claves de Puyana. De acuerdo con este planteamiento, y con el fin de darle más divulgación y realce, Guajardo Torres sugirió a la gerente vincularlo con el festival *MAHS: Músicas de Aquí y de Hoy* que se celebraba en la ya citada institución.

¹⁶³⁴ Exposición. «Falla, Landowska y Puyana. El clave bien temperado en Granada», AMF, 2014, <https://bit.ly/3qD2tkK> [consulta 22-06-2018].

¹⁶³⁵ Entrevista realizada por M. Victoria Arjona a José Vallejo (Alhambra Palace, Granada, España, 05-06-2018).

¹⁶³⁶ Felicitación navideña del Archivo Manuel de Falla: *Psyché*, AMF, 2020, <http://bit.ly/2YyZwFI> [consulta 22-12-2020].

Los estudiantes del conservatorio junto con los participantes inscritos en el taller del Curso Manuel de Falla impartido por la clavecinista Genoveva Gálvez¹⁶³⁷, dedicaron una sesión para familiarizarse y adquirir algunas nociones del Pleyel –en cuanto al registro y posibilidades sonoras– que le sirviesen para componer sus propias obras musicales y que más adelante serían presentadas en un concierto.

Fue así como dicho proyecto se vio materializado el 23 de marzo de 2015 en el Auditorio Manuel de Falla a las 20h, cuando se presentó la I edición de *Visiones de un Meta-Clave y unas canciones* gracias a la colaboración de los profesores Manuel Darío Moreno Soria (clave), Jerónimo Fernández-Casas (violín), Ana Huete (voz) y Pedro Guajardo Torres. En dicho recital se estrenaron once piezas compuestas por el alumnado de primer y segundo curso académico 2014-2015, inscritos en la asignatura de «Clave y Composición con Medios Electroacústicos» del *Real Conservatorio Superior de Música Victoria Eugenia* de Granada, y que fueron interpretadas con la copia del clave de doble teclado del constructor Willard Martin (1982)¹⁶³⁸.

La buena acogida que tuvo esta iniciativa hizo que se programase al año siguiente y en el mismo lugar, la II edición de *Visiones de un Meta-Clave* en el Festival *Músicas de aquí y de hoy*. El concierto tuvo lugar el 12 abril 2016 a las 20h30. Este se llevó a cabo gracias a la colaboración de los profesores Manuel Darío Moreno Soria (clave), Mery Coronado Almena (violonchelo) y Pedro Guajardo Torres junto a su alumnado de «Clave y Composición con Medios Electroacústicos» del curso académico 2015-2016, quienes estrenaron nueve obras musicales con el clave Martin.

El proyecto continuó en una última y III edición de *Visiones de un Meta-Clave* celebrada el 30 de marzo de 2017 a las 20h en el Auditorio Manuel de Falla, gracias a los mismos profesores que participaron anteriormente, quienes motivaron al alumnado de ese curso académico a estrenar nueve obras en el Pleyel de doble teclado «Grand Modèle» de Puyana. Desde entonces no se ha vuelto a celebrar debido a que el profesor Guajardo no se encontraba entre el equipo docente del citado Conservatorio.

5.4.4. Los conciertos y cursos realizados con los claves de Puyana

La Fundación Archivo Manuel de Falla, siguiendo la línea de colaboración con otras instituciones granadinas, programó una serie de audiciones en los *Encuentros Manuel de Falla* y el ciclo *la Alhambra en Clave*.

¹⁶³⁷ FIMDG. Curso Manuel de Falla «Tradición y técnica: de Scarlatti al Concerto de Manuel de Falla» impartido por Genoveva Gálvez los días 18 y 19 de noviembre de 2014. XX Encuentros Manuel de Falla.

¹⁶³⁸ Programa de mano. Concierto Homenaje a Rafael Puyana. *Visiones de un Meta-Clave y unas canciones*. 23-03-2015. 20h.

«Rafael Puyana In Memoriam» XX Encuentros Manuel de Falla (2014)

En noviembre de 2014 se realizaron distintos actos conmemorativos en Granada para rendir homenaje a Rafael Puyana durante la vigésima edición de los *Encuentros Manuel de Falla* que comenzaron el 13 de noviembre de 2014.

El primero de ellos fue el *taller de interpretación de clave. Tradición y técnica: de Scarlatti al Concerto de Manuel de Falla* a cargo de Genoveva Gálvez, realizado en el espacio *Universo Manuel de Falla*.

El segundo, el concierto ofrecido por su discípula María Teresa Chenlo el 17 de noviembre de 2014 en el Auditorio Manuel de Falla, titulado «Un paseo por la música que amó» empleando para su interpretación, las copias de los claves construidos por Willard Martin (1982), Andrea y Anthony Goble (1984)¹⁶³⁹. Esta misma intérprete ofreció el mismo recital el 25 de noviembre de 2014 en el Salón del Claustro de la Diputación Provincial de Cádiz¹⁶⁴⁰.

El tercero fue el concierto que la Orquesta Ciudad de Granada (OCG) junto con Diego Ares (clave), Hanna Nisonen (viola), Juan Carlos Chornet (flauta) bajo la batuta de Friedemann Breuninger interpretaron, entre otras piezas, el *Concerto para clave y cinco instrumentos* de Falla en el Pleyel de Puyana¹⁶⁴¹.

Y por último un doble acontecimiento, el 13 de noviembre de 2014 de mano de la pianista Azumi Nishizawa, que desarrollaron varias obras de Scarlatti digitadas por Manuel de Falla en el Auditorio y la inauguración de la exposición titulada «Falla, Landowska y Puyana. El clave bien temperado»¹⁶⁴².

El ciclo La Alhambra en clave

La Alhambra en clave fue el título elegido para reunir un ciclo de conciertos donde renombrados clavecinistas interpretaron obras en los claves donados por Rafael Puyana en tres pases de acceso libre –11h30, 12h30 y 13h30– hasta completar aforo en el *Palacio de Carlos V* de la Alhambra.

Esta fue una iniciativa cultural propuesta por el *Patronato de la Alhambra y Generalife* junto a la Fundación Archivo Manuel de Falla, donde se pretendió rememorar a tres figuras inigualables en torno al clavicémbalo y su repertorio: el

¹⁶³⁹ Véase el programa de mano. *Homenaje al maestro Rafael Puyana*. AMF, 2014, <http://bit.ly/3qUmIdP> [consulta 16-12-2017] y [s.a.]. «María Teresa Chenlo homenajea a Rafael Puyana en Granada». *Scherzo*, <http://bit.ly/2zKyFer> [consulta 22-06-2018].

¹⁶⁴⁰ Programa de mano. XII Festival de Música Española. 25-11-2014. 20h. Cádiz (España).

¹⁶⁴¹ Véase el programa de mano. *Orquesta Ciudad de Granada*. AMF, 2014, <http://bit.ly/2KPyITU> [consulta 16-12-2017]. [s.a.]. «Cartelera y Agendas. Hoy Jueves. Agenda. Música: Homenaje a Rafael Puyana» en *Ideal*, 13-11-2014, p. 65; [s.a.]. «La OCG ofrece hoy el concierto dentro de los XX Encuentros Manuel de Falla» en *Ideal*, 21-11-2014, p. 64.

¹⁶⁴² [s.a.]. «Falla, Landowska y Puyana, unidos por el clave» en *Ideal*, 14-11-2014, p. 50.

compositor gaditano Manuel de Falla, su amiga la clavecinista Wanda Landowska y el discípulo de esta: Rafael Puyana.

La primera edición contó con la presencia de Diego Ares, Genoveva Gálvez y Alejandro Casal, quienes realizaron un concierto comentado de las obras que interpretaron los días 17 de septiembre (*Sala VI*), 8 y 29 de octubre de 2016 (*Sala de conferencias del Palacio de Carlos V* en la Alhambra) con los claves Pleyel, Martin y Goble respectivamente¹⁶⁴³. Ares seleccionó piezas de D. Scarlatti, J. P. Rameau, F. Couperin y J. S. Bach, mientras que Gálvez se centró en interpretar varias sonatas scarlattianas y Casal en ejecutar algunas sonatas de S. de Albero y M. Pérez de Albéniz.



Diego Ares. 17-09-2016.



Genoveva Gálvez. 08-10-2016.

Figura 98. Recitales de La Alhambra en clave 2016. Palacio de Carlos V (La Alhambra, Granada, España). Imágenes de propia autoría.

La segunda edición, a diferencia de la anterior, tan sólo contó con dos pases realizados los días 7 y 14 de octubre de 2017 a cargo de los clavecinistas Diego Ares y María Teresa Chenlo. Ares al clave Pleyel «Grand Modèle» y los solistas del Programa Andaluz para Jóvenes Intérpretes de la Orquesta Joven de Andalucía (OJA) –Alba M^a Jiménez (flauta), Ana Gavilán (oboe), Catalina Pérez (clarinete), Óscar Sánchez (violín) y Enrique García (violonchelo)– interpretaron el *Concerto* de Falla y otras las piezas de A. Vivaldi, B. Pasquini, C. Daquin. Por su parte, Chenlo con el clave de tres teclados

¹⁶⁴³ Uno de los medios que hizo eco de la noticia fue el diario local *Ideal*: A. M. R. «Alhambra y Archivo Falla organizan un ciclo de conciertos “en clave”» en *Ideal*, 15-09-2016, p. 73; A. F. P. «Diego Ares abre hoy el ciclo de conciertos gratuitos de la Alhambra» en *Ideal*, 17-09-2016, p. 52; J. A. M. «El ciclo “La Alhambra en clave” trae a Granada a los mejores clavecinistas» en *Ideal*, 28-09-2016, p. 55.

fabricado por Goble en 1994 según el original del Hass de 1740, seleccionó obras de M. Blasco de Nebra, M. Rodrigo, M. Saumell, D. Zipoli, A. Sáenz y otras obras anónimas¹⁶⁴⁴.

Otros conciertos con los claves de Puyana

Los días 10 y 13 de diciembre de 2014, el francés Jory Vinikour rindió homenaje a Rafael Puyana en la *Sala de Conciertos* de la Biblioteca Luis Ángel Arango empleando en ambas actuaciones la copia de un clave francés del s. XVIII, construido por Rainer Scütze en 1971 siguiendo el modelo de F. Blanchet, y que fue donado por la familia a dicha institución¹⁶⁴⁵.

Igualmente, el domingo 25 de febrero de 2018, la clavecinista Silvia Márquez realizó un recital titulado «Piano con sabor» a las 12h en el *Auditorio Manuel de Falla* donde utilizó tres claves, uno de su propia colección y dos de Rafael Puyana –las copias de los claves fabricados por Martin en 1982 y Goble en 1994– para interpretar distintas obras de períodos históricos entre los que se localizaron compositores como B. Storare, M. Rossi, A. Scarlatti, L. Couperin, J. S. Bach, G. F. Haendel, C. Ph. E. Bach, G. Ligeti y Roberto Sierra¹⁶⁴⁶. Precisamente, la citada clavecinista empleó estos instrumentos de Puyana en el disco *Chaconnerie* que salió a la luz en 2018¹⁶⁴⁷.

Otro de las audiciones donde se hizo uso del clave de doble teclado hecho por Martin (1982) fue en el concierto celebrado el 1 de julio de 2018 en el *Patio de los Mármoles* del Hospital Real por el grupo *Forma Antiqua* interpretando *Les Scaramouches* y obras de J. B. Lully, M. Marais, F. Couperin, M. Corrette y J. M. Leclair¹⁶⁴⁸.

En ese mismo año, también se sabe que los instrumentos de la colección de Puyana se pusieron a disposición de los Cursos Manuel de Falla en la disciplina de clave –impartida por Pierre Hantaï los días 2 y 3 de julio– y en los de interpretación de Música Antigua ofrecidos por Jill Feldman y Aarón Zapico del 2 al 4 de julio de 2018¹⁶⁴⁹.

¹⁶⁴⁴ Programa de mano. *La Alhambra en clave. En homenaje a Wanda Landowska, Manuel de Falla y Rafael Puyana*. AMF, 2014, <https://bit.ly/3tyACnR> [30-01-2021]. Véase Memoria de la actividad del AMF en 2017. 100 Años. El corregidor y la molinera. AMF, 2018, <https://bit.ly/3jrpkGS> [30-01-2021].

¹⁶⁴⁵ [s.a.]. «In memoriam: Rafael Puyana, el gran clavecinista colombiano» en *Radio Nacional de Colombia*, 04-12-2014, <http://bit.ly/2O7Ukqj> [consulta 23-06-2018].

¹⁶⁴⁶ [s.a.]. «Programación Auditorio Manuel de Falla. Silvia Márquez, clave» en *Auditorio Manuel de Falla*, 25-02-2018, <http://bit.ly/2NfjZr5> [consulta 23-06-2018].

¹⁶⁴⁷ [s.a.]. «Un recorrido por músicas para clave» en *Todalamusica*, [s.f.], <http://bit.ly/2Ix8F8fs> [consulta 23-06-2018].

¹⁶⁴⁸ Página web del Festival de Granada. Forma Antiqua. *Les Scaramouches*. FIMDG 2018, <https://bit.ly/3pnEeXk> [consulta 01-08-2018].

¹⁶⁴⁹ [s.a.]. «El Festival de Granada presenta con la Universidad los 49 Cursos Manuel de Falla 2018» en *Canal UGR*, 19-04-2018, <https://bit.ly/2KP9YWo> [consulta 07-07-2018].

De la misma manera, en los *XXV Encuentros Manuel de Falla* de 2019 se utilizó el clave Pleyel «Grand Modèle» de Rafael Puyana, concretamente el sábado 19 de octubre a las 20h en el *Auditorio Manuel de Falla* en la conferencia-concierto titulada *En torno al Misterio de los Reyes Magos: La música de los Títeres de Cachiporra* a cargo de Yvan Nommick, quien presentó el acto y comentó los aspectos artísticos y musicales más destacables. La actuación estuvo acompañada por el cuarteto formado por Carlos Gil (clarinete), Milos Radojicic (violín), Ismael Ramos (laúd) y Darío Tamayo (clave) junto al coro infantil de Granada «Elena Peinado»¹⁶⁵⁰.

Colaboraciones con otras instituciones: Cursos de música con los claves de Puyana

Los últimos acontecimientos donde se han utilizado los instrumentos de Rafael Puyana, ha sido el 30 de junio de 2018 en el *Monasterio de San Jerónimo* (Granada) acompañando a la soprano Lucy Crowe dentro del segundo concierto gratuito del FIMDG¹⁶⁵¹.

También se puso a disposición el clave Martin (1982) en el segundo curso de *La Alhambra, la música y las artes (II)* celebrado en 2018, dedicado al estudio del período Barroco al Clasicismo (siglos XVII y XVIII) y su relación con la Alhambra y Granada. Un ciclo teórico-práctico organizado por la Escuela de la Alhambra y la Universidad Internacional de Andalucía (UNIA)¹⁶⁵².

Ese mismo instrumento se utilizó en el I curso de formación de la *Academia Barroca del Festival de Granada*, bajo la dirección de Aarón Zapico y el acompañamiento al clave de Adrià Gràcia Gàlvez, celebrado del 13 al 17 de julio 2020 en el *Auditorio Manuel de Falla* de Granada. El último día de la clausura del curso, en el *Patio de los Mármoles del Hospital Real* (Granada), asimismo tuvo lugar el segundo concierto de la Academia Barroca del Festival con el clave de Puyana a cargo de jóvenes intérpretes dirigidos por Zapico y con el magisterio de Carlos Mena¹⁶⁵³. Del mismo modo, este mismo instrumento se utilizará en la segunda edición del citado curso

¹⁶⁵⁰ A. G «La música de los títeres de Cachiporra de Lorca protagonista del Manuel de Falla» en *Ahora Granada*, 19-10-2019, <https://bit.ly/3dA43ii> [consulta 07-11-2019]. Véase también Cartel anunciador de los XXV Encuentros Manuel de Falla. «En torno al Misterio de los Reyes Magos», AMF, 2019, <https://bit.ly/2JY9UjF> [consulta 07-11-2019]; MUÑOZ, Jose Antonio. «El Auditorio Manuel de Falla recupera este sábado la música de los ‘Títeres de Cachiporra’» en *Ideal*, 17-10-2019, <https://bit.ly/2Kg4DUa> [consulta 07-11-2019].

¹⁶⁵¹ MOLINARI, Andrés. «Forma Antiqua, luz entre tinieblas» en *Ideal*, 01-07-2018, <http://bit.ly/3qtEXqM> [consulta 07-07-2018].

¹⁶⁵² R. «Tocan claves de Rafael Puyana para analizar en la Alhambra la música barroca» en *La Vanguardia*, 03-09-2018, <https://bit.ly/3iLtmjK> [consulta 20-04-2020].

¹⁶⁵³ [s.a.]. «Un debut, buen humor y naturaleza en la agenda del Festival de Granada para este viernes» en *Ideal*, 16-07-2020, <https://bit.ly/3atbZBw> [consulta 20-01-2021].

de formación organizado dentro del FIMDG y programado del 14 de junio al 4 de julio de 2021¹⁶⁵⁴.

¹⁶⁵⁴ FIMDG. Curso de 2020 en la Academia Barroca del Festival de Granada, <http://bit.ly/2Z5qxB2> [consulta 10-02-2021]; FIMDG. Curso de 2021 en la Academia Barroca del Festival de Granada, <https://bit.ly/3q97JfT> [consulta 10-02-2021].

Conclusiones

El análisis sistemático de las fuentes documentales localizadas en su biblioteca personal, apoyadas con la información extraída de otras instituciones y archivos, ha permitido recrear toda la vida artística de Rafael Puyana –citando los principales acontecimientos y circunstancias–, desde su educación inicial a cargo de sus familiares maternos en Bogotá que lo acercaron y estimularon de manera temprana al mundo de la música, pasando por los estudios en el conservatorio de Boston, formándose en la interpretación de clave con Wanda Landowska en Lakeville, hasta emprender su carrera clavecinística y continuar ampliando su conocimiento de armonía y contrapunto con Nadia Boulanger. Este punto de partida ha permitido adentrarse en los cimientos de su instrucción en general y profundizar en cómo transcurrió su formación con estas dos pedagogas en particular, poniendo de manifiesto cómo las enseñanzas de la maestra polaca las tuvo muy presentes a lo largo de su vida, aunque posteriormente mostrase determinados aspectos de continuación y ruptura. Sin duda alguna, esta ha sido la piedra angular y una de las contribuciones más novedosas de la investigación.

Centrando la atención en su formación, el joven intérprete se instaló en Lakeville –llegando a vivir más de seis años– para recibir clases particulares con Landowska mientras cursaba sus estudios en la *Hartt Musical Foundation* (Hartford), institución con la que colaboró como intérprete desde 1954-1956. Si bien en los primeros años de estudio con la mencionada maestra –a inicios de la década de los 50– recibió una formación permanente, fue a partir del comienzo de su trayectoria interpretativa (1955) y sobre todo de su debut en el *Town Hall* de Nueva York (1957) cuando cambió esta periodicidad. Según se refleja en la documentación consultada, la clavecinista tuvo un importante deterioro físico durante su último año de vida y no llegó a impartir clases, por lo que se puede decir que la etapa formativa entre maestra y discípulo osciló entre 1950-1957/1958 y no entre 1951-1959 como apuntan las biografías existentes. No obstante, acorde al estado de investigación de su legado, hace posible encontrar nuevos datos que modifiquen o amplíen la información aquí facilitada.

Durante este período, Landowska preparó a su discípulo mediante lecciones privadas no solo para superar los exámenes de la escuela musical, sino también para iniciar su carrera en solitario como intérprete de clave, lo que le propició un auge de popularidad y varias propuestas de concierto. La protección de la maestra fue fundamental, dado que, en primera instancia le ayudó a darse a conocer y abrirse un hueco en el panorama musical nacional e internacional tras su debut neoyorkino en 1957, calificándolo como un distinguido heredero de la escuela clavecinística en la que se había formado. En mayo de 1959 Rafael Puyana fue a Lakeville a visitarla, convirtiéndose en el último encuentro. Sin embargo, el recuerdo y cariño hacia la gran clavecinista siempre permaneció en su memoria.

Posteriormente, Puyana se trasladó a París fijando su residencia en 1960. Los motivos de su traslado podían justificarse porque era una persona cosmopolita, políglota

–dominando perfectamente el inglés y el francés– además de que la ciudad le posibilitaba estar conectado fácilmente con otros países, disfrutar y contribuir con la gran oferta cultural que existía en la ciudad –donde llegó a ser accionista de teatros, fundador del *Forum International du Clavecin*– y ampliar la red de contactos que lo involucraron a su vez en distintas propuestas que no solo circunscribían en el ámbito musical, sino también artístico, donde le solicitaron en préstamo un cuadro de su colección privada para una exposición.

En la capital francesa continuó su formación musical con Nadia Boulanger con ejercicios de entrenamiento auditivo, armonía y contrapunto, aunque la frecuencia, a diferencia de la anterior instructora, fue de manera eventual a lo largo de 14 años (1965-1979). La buena relación que mantenían, evidenciada en la correspondencia, hizo que lo invitase al *Conservatorio de Fontainebleau* para darse a conocer como clavecinista y seguir su formación. La escasez de fuentes encontradas que han viabilizado reconstruir este periodo demuestran la satisfacción el intérprete tanto en la preparación, en el trato recibido, las oportunidades que le brindó para darse a conocer y en definitiva, demostrar la profunda admiración que se profesaban.

Mientras se desarrollaba esta instrucción, durante la década de los años 60 y 70, Puyana prosiguió su trayectoria interpretativa con el Pleyel en los grandes escenarios de América y Europa, contratando a distintos agentes para lograr una mayor difusión y repercusión en el panorama musical, manteniendo el auge que Landowska le había devuelto a este instrumento. Cuando parecía que su carrera emprendía un gran impulso, un cambio determinante en su trayectoria tuvo lugar durante la década de los 70. El auge de su carrera se vio alterado por una corriente emergente, proveniente de Holanda y que estaba liderada por Gustav Leonhardt, que se cuestionaba –entre otros temas– la idoneidad del Pleyel. Fue así como el artista comenzó a investigar, documentarse, recopilar libros y tratados, las últimas divulgaciones que se hacían, mostrando así su faceta musicológica con el objeto de especializarse aún más en la Música Antigua. Esta era una actividad realizada de manera paralela a la interpretación, visitando incluso distintos centros e instituciones que le permitió estar informado y elaborar las notas que acompañaban los conciertos, las grabaciones sonoras y sus intervenciones en conferencias. Uno de las instituciones que más frecuentó fue la BNF, sobre todo a partir de los años 60 cuando se instaló en la capital francesa.

Otro aspecto considerable ha sido la relación que el artista mantuvo con varios constructores de instrumentos en 1957, es decir, antes de que muriese Landowska, se expandiese y consagrarse la corriente holandesa. Aunque se desconoce si Puyana intuyó el ocaso de la escuela en la que se formó, hay evidencias constatables que verifican su interés por avanzar en la disciplina y contribuir con nuevas aportaciones. Cabe la posibilidad de que el músico escuchase las grabaciones discográficas que Leonhardt hizo con las compañías americanas y que, con gran celeridad, se distribuyeron en ambos continentes durante finales de los 60 y principios de los 70. Sin embargo, no fue hasta esta última década, debido principalmente a los avances desarrollados en este ámbito, el

profundo estudio y ampliación de conocimiento en la Música Antigua, cuando el clavecinista comenzó a exhibir instrumentos históricos o copias fidedignas en recitales y grabaciones sonoras hasta el final de su carrera artística en 2005. Algunos de ellos los mandó construir tomando como modelo los originales y otros muchos –pertenecientes a Museos o colecciones privadas– se los prestaron. Es decir, a medida que pasaba el tiempo, retrocedió hacia el pasado musical presentando su propia visión interpretativa, donde mantuvo la base técnica landowskiana, aunque modificó su concepción sobre dónde se debía ejecutar el repertorio del Renacimiento y Barroco. En este sentido, queda explícito el punto de inflexión donde se muestra la continuidad y ruptura de la maestra polaca, constituyendo otra aportación considerable en el presente estudio.

Tal vez, el mayor hallazgo del artista colombiano fuese el clave original H. A. Hass (1740), aquel que Landowska vio y escuchó en la exposición mundial Parísiná de 1900 y que le sirvió como modelo para elaborar el plan sonoro del Pleyel. La búsqueda incansable que emprendió Puyana y su posterior adquisición fue, en cierto modo, un tributo y veneración hacia lo que su maestra no había podido conseguir.

A lo largo de la investigación ha quedado patente que la presencia de la clavecinista polaca siempre permaneció vigente en el artista. En todos los ámbitos fue su modelo a seguir, aunque Puyana introjese algunos cambios adaptados a su época, que estaban desvinculados de la herencia musical recibida y que al mismo tiempo lo definían como artista.

Como se ha podido corroborar, la distinción más evidente entre maestra y discípulo se encuentra precisamente en la utilización de instrumentos. Mientras que Landowska utilizó indistintamente en sus actuaciones un clavicordio solo, un pianoforte solo, un piano y un clave, el músico colombiano solo usó el clave Pleyel o claves históricos. No obstante, existen otras evidencias circunscritas en torno a la fuente de ingresos económicos que provenían de la interpretación en ambos artistas y de la docencia en el caso de la artista polaca, ya que el clavecinista hacía esta última actividad de forma altruista.

En cuanto al cotejo del repertorio musical de ambos, se constata cómo Puyana seleccionó escasas obras de su maestra, ya que buscó e integró nuevas piezas musicales que le posibilitaron construir su propio sello distintivo. Resulta de crucial importancia señalar que su repertorio lo conformó un total de 365 obras que pertenecían a compositores alemanes (94), italianos (90), españoles (88), ingleses (30), franceses (52), suizos (2), hispano-cubano (1) y portugueses (1) junto a las obras que músicos de distintas nacionalidades le dedicaron (7). Esta selección musical la fue afianzando paulatinamente tras reinterpretarla en distintos conciertos durante la misma temporada. Generalmente exponía varias obras consolidadas e introducía una o dos piezas musicales nuevas. Durante los años 50 y 60 tuvo mayor predominancia la música inglesa, francesa, alemana e italiana, aunque a partir de la década de los 70 empezó a especializarse en música italiano-española –haciendo incluso que la *BBC* se interesase

en su participación en el documental *Scarlattiano*– y llegase a convertirse en uno de los clavecinistas más reconocidos en este estilo de música. Igualmente, introdujo el *Concerto* de Falla y el *Concert champêtre* de Poulenc de siglo XX, sin nunca olvidar las siete obras para clave que otros compositores escribieron para él.

Puyana prosiguió el ejemplo de su maestra polaca en lo que respecta a la preparación del recital en solitario o acompañando al clave a varios músicos y su difusión en medios de comunicación, ya que ambos publicaban en prensa el lugar donde se celebraría el precio de adquisición de localidades, e incluso anunciaron los nombres de los compositores que formarían parte del programa. Otro paralelismo más se comprueba en la elección del atuendo. Mientras que Landowska tenía una costurera que le confeccionaba los vestidos que exhibía en las distintas audiciones, Puyana también cuidó su imagen, tal y como mostró en las numerosas fotografías que aparecieron en los programas de mano y críticas periodísticas, donde se observa una evolución estética en la utilizó un *smoking* clásico, un *frac* y un *smoking* de corte barroco negro.

Además, se confirman otras semejanzas. Por un lado, en la presentación del programa de mano y la redacción de las notas que lo acompañaban. El artista por norma general establecía de forma bipartita, aunque se ha localizado tan solo uno tripartito – con fecha del 19 de noviembre de 1970– establecido así por las dimensiones. En cambio, la maestra los alternaba indistintamente, incluso frecuentaba esta última división para cambiar de instrumento en sus actuaciones: del clave al piano y nuevamente al clave. Con frecuencia ambos músicos incorporaban unas líneas –que ellos mismos redactaban, pese a que Puyana en ocasiones puntuales compartió sus notas con las de otras personas dentro del mismo documento– donde mencionaban las características más relevantes de cada pieza, aportando además información del o de los instrumentos empleados y una fotografía donde se exhibiese el clave. Por su parte, el intérprete solía añadir un breve currículum actualizado y, sobre todo en los primeros años, incorporó las reseñas que exaltaban sus mayores éxitos. Una acción con la que quería avalar los triunfos alcanzados.

Por otro lado, en la organización. Si bien Landowska tan solo requirió al final de su vida los servicios de varios *managers* que le ayudasen a abrirse camino en Norteamérica tras su exilio forzoso, el músico colombiano, tras la muerte de la clavecinista, precisó de la asistencia de agentes que le facilitasen el acceso en América y Europa. Fue así como Puyana estipuló un acuerdo con *Colbert-LaBerge Concert Management* (1957-¿1963?) y *Hurok Attractions* (1964-1966) para promocionarle y concertarle recitales en Norteamérica. Igualmente, también acordó con *Basil Douglas Ltd* varias representaciones en los principales escenarios de Londres –desde mediados de los años 60 hasta finales de los 80– y de forma puntual, con *Albert Kay Associates* (en 1993) para la grabación de un disco. Si bien las cartas reflejan los acuerdos y relaciones profesionales mantenidas, los contratos y facturas generadas han propiciado conocer el caché que fue adquiriendo Puyana al mismo tiempo que descubrir nuevos recitales que se habían programado para la temporada de concierto.

La popularidad del artista fue en auge. Atrás quedarían los años en los que las secretarías de Landowska –Elsa Schünicke y Denise Restout– mandaban referencias a sus conocidos europeos para que asistieran a sus recitales y lo promocionaran. La notoriedad que el intérprete fue adquiriendo, su ampliación de red de contactos y buena posición, le hizo mantener una estrecha vinculación con distintas embajadas que a su vez invitaron a personas distinguidas de ámbito político, cultural y de la sociedad, además de promocionar sus recitales.

En lo que conciernen a las críticas y repercusión de sus actuaciones, ambos músicos generaban expectación y entusiasmo por sus destrezas clavecinísticas y popularidad alcanzada. Se ha podido corroborar cómo Puyana tuvo constantes y aplaudidos éxitos a lo largo de su carrera, recibiendo numerosos premios y reconocimientos que avalaban su aportación interpretativa –como el premio *Harriet Cohen* en 1967– y discográfica –*L'Academy Charles Cros* (1966 y 1968) y el *Deutsche Schallplattenpreis* (1972)– efectuada a la música de su tiempo, llegando a convertirse en un artista de reconocido prestigio internacionalmente.

Del total de valoraciones consultadas, la amplia mayoría destacan principalmente su técnica, el sentido y rigor rítmico, la cantabilidad y la realización de grandes melodías, así como los matices empleados y la selección musical realizada. Los mayores elogios los recibió en los escenarios granadinos, franceses y colombianos. Del total de 537 noticias recopiladas, tan solo se han localizado ocho recortes de prensa – fechados entre el año 1959 y primeros años de la década de los 60 y los 70– que valoran negativamente la pérdida del enfoque musical al centrarse tanto en cuestiones técnicas. Asimismo, señalan algunos errores y sugieren la omisión de determinadas obras.

Adicionalmente, se ha podido demostrar la existencia de una relación directa entre la selección musical-instrumental, las colaboraciones llevadas a cabo en las audiciones de cada temporada y las grabaciones discográficas. De esta manera se ha contemplado la evolución artística que se señalaba con anterioridad, donde Puyana empleó el clave Pleyel en su etapa inicial, utilizó el piano y pianoforte de forma puntual –en los *Conciertos N° 27 KV 595* y *N° 18 KV 456* de W. A. Mozart (1978)– durante la época de transición y, a partir de esta época, se sirvió de varios claves históricos de su propia colección o tomados en préstamo.

De toda la producción sonora de Rafael Puyana, se han localizado 157 registros discográficos. Pese a pensar que los conservó en su biblioteca personal, la mayoría de ellos se encuentran en la BNF y una pequeña selección en la BNE. Su gran mayoría se presenta en vinilo, seguidos de los formatos *cassette* y CD. Estos fueron publicados por reconocidas productoras que editaron o reeditaron en años posteriores. Resulta llamativo que reutilizase varias de las portadas para presentar un nuevo trabajo, pero con un título y contenido diferente.

El primer y tercer formato le permitió añadir algunos comentarios. De la relación recopilada, 51 notas fueron elaboradas por otras personas y 45 notas han sido redactadas íntegramente por el clavecinista. De estas últimas, tan solo se conservan 6 documentos en su biblioteca que revelan el proceso de redacción y revisión antes de alcanzar su versión definitiva. Igualmente se han hallado 3 notas más en las que el artista y otras personas participan conjuntamente. En ellas se expone la información más relevante de cada obra y del instrumento con el que interpretó, aportando una imagen del mismo y una fotografía de él ejecutándolo. Sin duda, esta es otra de las similitudes que guarda con Landowska, quien con regularidad utilizaba el disco de *33 1/3 rpm*, mostraba su rostro e instrumento en las portadas y elaboraba las notas que lo acompañaban. Sin embargo, a diferencia de los discos en solitario que divulgó la maestra polaca, Puyana también exhibió los trabajos que grabó con varios músicos con los que había compartido escenario. En ambos casos, la crítica y los grandes sellos discográficos avalaron sus trabajos, recibiendo grandes reconocimientos.

Pese a que obtuvo el sustento emocional y económico de su familia –quien nada menos le alquiló el *Town Hall* de Nueva York para su presentación e invitó a los periodistas del *The New York Times* para cubrir la noticia–, la habilidad y la técnica adquirida, el tesón y resiliencia, le hizo alcanzar su único propósito: convertirse en un músico de renombre. Sin duda, este cometido pudo desarrollarlo gracias al círculo artístico, cultural y social del que se rodeó, que lo relacionaron con compositores y personas ilustres –como queda de manifiesto en las 545 fuentes documentales que constituyen el epistolario– e involucraron en diferentes propósitos concertísticos, grabaciones sonoras y cinematográficos. También en exposiciones donde exhibieron con sus obras de arte, puesto que fue un gran coleccionista no solo de libros, tratados e instrumentos sino también de obras de arte. Incluso le dieron voz en determinados catálogos de dicha disciplina.

La relación de Puyana con el séptimo arte y la interpretación de las sonatas scarlattianas es otra muestra de su afán por seguir las acciones de Landowska. Indudablemente, esta era una forma más de que exhibir su virtuosismo y que perdurase en el tiempo, pasando del reproductor sonoro a la gran pantalla. Maestra y discípulo presentaron tan solo un trabajo audiovisual en 1953 y 1985 respectivamente. Mientras que la artista polaca fue entrevistada e interpretó algunas piezas musicales, el clavecinista se limitó a ejecutar 18 piezas de D. Scarlatti. El compositor italiano, junto con otros grandes músicos, estuvo presente en el repertorio que Puyana trabajó con Landowska durante su etapa formativa en Lakeville, ya que su música formaba parte de su repertorio y grabación discográfica. Posteriormente, el clavecinista amplió y perfeccionó el estudio de estas piezas, incluyendo asimismo el *Fandango* que se le atribuye. Su especialización en la música italiano-española a partir de los años 70, unidas al prestigio y reputación adquirida, le hizo consagrarse como uno de los mayores referentes en la música de tecla. Este fue uno de los motivos principales por los que la *BBC* lo involucró en el documental que realizó con motivo del tricentenario del nacimiento del compositor en 1985.

El estudio documental ha revelado, por un lado, la implicación, ahínco y entrega por cumplir su compromiso con la productora. Por otro lado, ha permitido conocer cómo se desarrolló este proyecto, la buena relación que mantuvo con la productora y su habilidad clavecinística, además de poner en valor la dimensión de su colección instrumental de la que se sentía enormemente orgulloso. Del mismo modo, ha demostrado la búsqueda, la recopilación y revisión sistemática de partituras, manuscritos y artículos relacionados con el compositor y su obra, los cuales le sirvieron como material de consulta en diversos proyectos profesionales.

La continuación de las huellas de Landowska en la música de clave, nuevamente se hacen visibles en la encomienda que el clavecinista u otras instituciones hicieron a 6 compositores –de nacionalidad americana, hispano-cubana, española, francesa y británica– para ampliar el repertorio de clave vigente en el siglo XX. La amistad o relación profesional que les unía, que fue el origen de su creación y siete dedicatorias, junto a sus dotes interpretativas, el deseo de impulsar y mantener vigente la permanencia de este instrumento en el panorama musical, constituyó –según su opinión– su mayor aportación.

La relevancia del estudio de estas obras siguiendo la tripartición de J. J. Nattiez, ha hecho posible dilucidar –a través del epistolario y material fotográfico– la relación que Puyana mantenía con los compositores, al mismo tiempo que indagar en cómo se desarrolló y modificó su proceso creativo, cómo resolvían las dudas o problemas que se les presentaban, cuándo se celebraron los distintos ensayos e incluso, conocer algunas de las impresiones personales que tuvieron del estreno.

Igualmente, el análisis musical ha revelado las particularidades de cada obra. En primer lugar, el clave ha ocupado un papel esencial en todas ellas, a excepción de la *Canción y Danza N° 11* de Mompou que fue escrita para piano. Como instrumento solista únicamente se presenta en la *Partita I* de J. Orbón. En el resto de obras, este interviene con otros instrumentos no históricos –como los violines, la viola, el violonchelo y el contrabajo, la percusión, la flauta, el oboe, el clarinete, el fagot, el corno inglés, la trompeta, la celesta, el arpa, los *Temple blocks*, la guitarra– e incluso la voz.

Su función era la de recrear sonoridades pretéritas y temáticas populares, emplear formas compositivas pretéritas aportando un lenguaje renovado –como en las *Tres Cantigas del Rey* de Orbón–, además de conseguir determinados efectos tímbricos en los que explorasen nuevos procesos de creación. En esta última línea, ha resultado distintivo *Études pour Agressseurs* de A. Louvier, donde se aplica la técnica interpretativa particular de los dedos, las palmas, los puños y los antebrazos. Sobresale asimismo el *Duo concertante for guitar and harpsichord* de S. Dodgson que muestra la afinidad y disparidad que mantienen la guitarra y el clave. Igualmente, destaca el *Concierto del Albayzín* de X. Montsalvatge por establecer un diálogo sonoro entre el conjunto instrumental y el solista.

Por último, la consulta periodística en prensa y la revisión de los programas de mano, ha posibilitado tanto estar al corriente de la excelente recepción que tuvieron estas composiciones en las distintas ciudades en las que se expuso, como comprobar cómo las incorporó a su repertorio y las veces que las reinterpretó. El recuento de interpretaciones ha determinado que las obras más reproducidas han sido la *Canción y Danza N° 11 para piano* y el *Concerto del Albayzín*, seguidas de las *Tres Cantigas del Rey*, *Harpichord Concerto*, la *Partita I*, el *Duo Concertante* y *Études pour Agresseurs*. Posiblemente, la técnica empleada en esta última obra, hizo que, el artista se resistiese a incorporarla a su repertorio y únicamente la ejecutase el día del estreno.

La estampa landowskiana, de igual modo se vio reflejada en Puyana tanto en la labor pedagógica desempeñada, como en la creación de un centro musical tomando como modelo los principios en los que se sustentaba Saint-Leu-la-Fôret y Lakeville. En lo que respecta a la docencia, el intérprete colombiano sintió la responsabilidad ética y moral de compartir su conocimiento en clases particulares, numerosos cursos de formación y reuniones científicas. Siempre tuvo en cuenta la metodología y técnica de su maestra, aunque profundizó el conocimiento a través de distendidas lecturas en libros y tratados, escuchas atentas en grabaciones sonoras de otros intérpretes y ejecuciones prácticas sobre el instrumento que le llevaron a aportar una visión renovada de la Música Antigua. Progresó y mostró una evolución dentro de la escuela clavecinística en la que se forjó. Este hecho constituyó un precedente que le hizo reunir a discentes provenientes de todo el mundo, además de requerir su presencia en ponencias y concursos de interpretación de distinta índole, tal y como se ha constatado en su participación en *Música en Compostela* (1960-1965, 1983,1994) junto a los *CMF* y el *FIMDG* (1971-1985).

En 1987 quiso congrega a sus discípulos y estudiosos del clave en *Los Descalzos Viejos* de (Ronda, Málaga), construyendo un centro de interpretación y residencia, siguiendo el modelo del templo que Landowska creó en Saint-Leu y posteriormente siguió en Lakeville. Del mismo modo, la rehabilitación del conjunto edificatorio pretendía aunar su biblioteca personal y colección instrumental. Sin embargo, los continuos impedimentos, compromisos profesionales y su estado de salud, fueron determinantes para que vendiese el inmueble en 1998. Los testimonios de distintas personas allegadas al músico, el estudio epistolar y los documentos encontrados en el Archivo Histórico Provincial de Málaga avalaron este propósito que no tuvo el final esperado.

Su preocupación por conservar, difundir y mantener vigente todo su legado musical, que con tanto esfuerzo y dedicación empleó a lo largo de su vida, le hizo donar su colección instrumental entre el Museo Nacional de Colombia y la Fundación Archivo Manuel de Falla de Granada. La unión nacional y de amistad que mantuvo con ambas instituciones fue determinante para especificar lo que transferiría a cada una de ellas.

Su amor por la música y la cultura, fue alentado desde una temprana edad por su familia materna. Su posición social y económica, junto con su afán de estar actualizado, contribuyó en gran medida a atesorarse de una relevante colección de arte e instrumentos de importante valor histórico. Además, compiló paulatinamente –mediante compra, solicitud o envío que le hacían las personas que conocían sus gustos e intereses– los numerosos tratados, manuscritos, partituras, grabados de la época, fotografías, discos, revistas y libros.

La revisión le hizo extraer ideas y reflexiones, de ahí los numerosos borradores con anotaciones en el cuerpo del texto que permiten saber sus pensamientos y opiniones sobre un determinado tema. Al mismo tiempo, hizo posible la elaboración de varios documentos que presentó en distintos proyectos. La información que estos brindan, hasta ahora inéditas, igualmente posibilita establecer distintas posibles conexiones entre su pensamiento y proceso interpretativo.

A este importante compendio, hay que añadir las fuentes documentales que se generaron en vida del intérprete, las cuales han sido de vital importancia para el desarrollo cronológico de esta investigación, que han posibilitado trazar un perfil polifacético del músico hasta ahora desconocidos y presentarlo por primera vez a la comunidad musicológica. Este hecho, unido a su generosidad, altruismo y solidaridad por compartir su valiosa compilación, ha permitido conocer a una gran figura trascendental en el clave que ha mostrado una gran evolución personal y artística más allá de las enseñanzas que recibió, además de descubrir su inagotable anhelo de perfección, estudio y contribución a la Música Antigua.

Como líneas futuras de estudio se marcan, por un lado, la creación de un equipo de trabajo que agilice el proceso de inventariado, catalogación, digitalización del material documental, así como de ubicarlo en el espacio físico que la institución determine. Además, se deberá continuar su indexación en la *Red Idea* para su consulta pública y localización posterior. Aunque desde su incorporación se han producido avances, a día de hoy se desconoce la totalidad de documentación que compone su biblioteca personal y partituras. Por otro lado, lejos de pretender agotar el tema expuesto, se debe continuar la fase archivística puesto que aún permanecen sin catalogar 58/190 cajas. También hay que seguir revisando e investigando la documentación que integra la totalidad de la biblioteca personal afín de ampliar las líneas aquí presentadas:

1. Completar y aunar las bases de datos existentes sobre su legado.
2. Clasificar y colocar adecuadamente el material.
3. Abordar un estudio de su biblioteca personal y cómo se ha desarrollado este proceso.
4. Completar la agenda de contactos de Rafael Puyana.
5. Investigar su admiración y deleite personal por los compositores que integraban su repertorio.

6. Ahondar en los estudios analíticos e interpretativos de las partituras, que demuestren su proceso y método de estudio. Sobre todo, habría que incidir en el estudio comparativo de digitaciones y aplicaciones técnicas variadas anotó el músico estableció de una misma partitura y modificó en varias partituras.
7. Localizar nuevas fuentes documentales en el Fondo Puyana y en otras instituciones, para completar lo aquí expuesto.
8. Buscar las críticas periodísticas y analizar la repercusión de los nuevos recitales localizados.
9. Ampliar las entrevistas realizadas a otros discípulos con el objeto de aportar nueva información concerniente a su metodología.
10. Indagar en la actividad musical que Puyana llevó a cabo en los cursos impartidos en *Dartington Hall* y el *Conservatorio Americano de Fontainebleau*.
11. Estudiar con detalle la colección de arte de Rafael Puyana.
12. Profundizar en el estudio de los instrumentos a nivel organológico e iconográfico.
13. Recopilar y actualizar los acontecimientos donde se utilicen los instrumentos de Puyana.
14. Realizar exposiciones que exhiban el contenido del Legado Puyana.
15. Programar recitales que mantengan en activo el uso instrumental.

Conclusions

L'analyse systématique des sources documentaires situées dans sa bibliothèque personnelle, soutenue par des informations extraites d'autres institutions et archives, a permis de recréer toute la vie artistique de Rafael Puyana –en citant les principaux événements et circonstances–, depuis son éducation précoce par ses parents maternels à Bogota, qui l'ont rapproché du monde de la musique, jusqu'à ses études au Conservatoire de Boston, en passant par une formation en interprétation au clavecin avec Wanda Landowska à Lakeville, jusqu'à ce qu'il embrasse la carrière de claveciniste et continue à approfondir ses connaissances de l'harmonie et du contrepoint avec Nadia Boulanger. Ce point de départ a permis de creuser les fondements de son enseignement en général et d'approfondir la manière dont il a effectué sa formation auprès de ces deux pédagogues en particulier, mettant en évidence comment les enseignements du maître polonais ont été très présents tout au long de sa vie, même s'il a montré par la suite certains aspects de continuation et de rupture. Il s'agit sans aucun doute de la pierre angulaire et de l'une des contributions les plus novatrices de cette recherche.

Se concentrant sur sa formation, le jeune interprète s'installe à Lakeville –où il vit pendant plus de six ans– pour recevoir des leçons privées avec Landowska tout en étudiant à la Hartt Musical Foundation (Hartford), institution avec laquelle il collabore comme interprète de 1954 à 1956. Bien que dans les premières années de ses études avec Wanda Landowska –au début des années 1950– il reçoive une formation permanente, à partir du début de sa carrière d'interprète (1955) et surtout de ses débuts au Town Hall de New York (1957), cette périodicité change. Selon la documentation consultée, la claveciniste a subi une importante détérioration physique au cours de la dernière année de sa vie et n'a pas enseigné, de sorte que l'on peut dire que la phase de formation entre la professeure et l'élève a oscillé entre 1950-1957/1958 et non entre 1951-1959 comme le signalent les biographies existantes. Toutefois, en fonction de l'état des recherches, il est possible de trouver de nouvelles données qui modifient ou élargissent les informations fournies ici.

Au cours de cette période, Landowska a préparé son disciple par des leçons privées non seulement à passer les examens de l'école de musique, mais aussi à commencer sa carrière de claveciniste solo, ce qui lui a valu un regain de popularité et plusieurs propositions de concerts. La protection de l'enseignante est fondamentale, étant donné que, en premier lieu, elle l'a aidé à se faire connaître et à ouvrir une niche dans le panorama musical national et international après ses débuts à New York en 1957, le qualifiant d'héritier distingué de l'école de clavecin dans laquelle il avait été formé. En mai 1959, Rafael Puyana se rendit à Lakeville pour lui rendre visite, ce qui fut leur dernière rencontre. Cependant, le souvenir et l'affection pour le grand claveciniste sont toujours restés dans sa mémoire.

Plus tard, Puyana s'installe à Paris et y prend ses quartiers en 1960. Les raisons de son déménagement pourraient être justifiées par le fait qu'il était une personne cosmopolite, polyglotte, parlant couramment l'anglais et le français, et que la ville lui permettait d'être facilement relié à d'autres pays, de profiter et de contribuer à la grande offre culturelle qui existait dans la ville, où il est devenu actionnaire de théâtres. Il a également été l'un des fondateurs du *Forum international du clavecin*, et il a élargi son réseau de contacts qui l'a impliqué dans différentes propositions non seulement dans le domaine musical, mais aussi dans le domaine artistique, où il lui a été demandé d'emprunter un tableau de sa collection privée pour une exposition.

Dans la capitale française, il poursuit sa formation musicale auprès de Nadia Boulanger avec des exercices de formation de l'oreille, d'harmonie et de contrepoint, bien que la fréquence soit occasionnelle sur une période de 14 ans (1965-1979). La bonne relation qu'ils entretiennent, dont témoigne leur correspondance, l'amène à l'inviter au *Conservatoire de Fontainebleau* pour qu'il se fasse connaître comme claveciniste et poursuive sa formation. La rareté des sources retrouvées qui ont permis de reconstituer cette période montre la satisfaction de l'interprète dans la préparation, le traitement qu'il a reçu, les occasions qui lui ont été données de se faire connaître et, en somme, de démontrer la profonde admiration qu'ils se portaient mutuellement.

Pendant cette formation, au cours des années 60 et 70, Puyana poursuit sa carrière d'interprète avec le clavecin Pleyel sur les grandes scènes d'Amérique et d'Europe, en engageant différents agents pour obtenir une plus grande diffusion et répercussion dans le panorama musical, en maintenant l'essor que Landowska avait redonné à cet instrument. Alors qu'il semblait que sa carrière prenait un grand essor, un changement décisif dans sa trajectoire a eu lieu au cours des années 70. L'essor de sa carrière a été altéré par un courant émergent, venu de Hollande et dirigé par Gustav Leonhardt, qui remettait en question –entre autres– l'adéquation du Pleyel. C'est ainsi que l'artiste a commencé à enquêter, à se documenter, à compiler des livres et des traités, les dernières diffusions qui se faisaient, montrant ainsi sa facette musicologique dans le but de se spécialiser encore plus dans la musique ancienne. Il s'agit d'une activité –menée parallèlement aux spectacles, allant jusqu'à visiter différents centres et institutions– qui lui permet de se tenir informé et d'élaborer les notes qui accompagnent les concerts, les enregistrements sonores et ses interventions dans les conférences. L'une des institutions qu'il a le plus fréquentées est la BNF, surtout à partir des années 1960, lorsqu'il s'est installé dans la capitale française.

Un autre aspect considérable a été la relation que l'artiste a entretenue avec plusieurs fabricants d'instruments en 1957, c'est-à-dire avant la mort de Landowska, l'expansion et la consécration de la tendance néerlandaise. Bien que l'on ne sache pas si Puyana a senti le déclin de l'école dans laquelle il a été formé, il existe des preuves vérifiables qui attestent de son intérêt à faire progresser la discipline et à apporter de nouvelles contributions. Il est possible que le musicien ait écouté les enregistrements que Leonhardt a réalisés avec les compagnies américaines et qui, rapidement, ont été

distribués sur les deux continents à la fin des années 60 et au début des années 70. Cependant, ce n'est qu'au cours de cette dernière décennie, principalement en raison des progrès réalisés dans ce domaine, de l'approfondissement et de l'élargissement des connaissances en matière de musique ancienne, que le claveciniste a commencé à exposer des instruments historiques ou des copies fiables lors de récitals et d'enregistrements sonores, jusqu'à la fin de sa carrière artistique en 2005. Il a fait construire les originaux de certains d'entre eux et de nombreux autres –appartenant à des musées ou à des collections privées– lui ont été prêtés. Au fil du temps, il est retourné dans le passé musical en présentant sa propre vision interprétative, où il a conservé la base technique landowskienne, bien qu'il ait modifié sa conception de l'endroit où le répertoire de la Renaissance et du Baroque devait être interprété. En ce sens, le tournant où se manifeste la continuité et la rupture par rapport au maître polonais est explicite, ce qui constitue un autre apport considérable à la présente étude.

La plus grande découverte de l'artiste colombien est peut-être le clavecin original H. A. Hass (1740), celui que Landowska a vu et entendu à l'exposition universelle de Paris en 1900 et qui lui a servi de modèle pour élaborer le plan sonore du Pleyel. La recherche inlassable de Puyana et son acquisition ultérieure étaient, d'une certaine manière, un hommage et une vénération pour ce que sa professeure n'avait pas été capable de réaliser.

Tout au long de la recherche, il est apparu clairement que la présence de la claveciniste polonaise a toujours accompagné l'artiste. Dans tous les domaines, elle a été son modèle, bien que Puyana ait introduit quelques changements adaptés à son époque, qui se détachent de l'héritage musical reçu et qui, en même temps, le définissent en tant qu'artiste.

Comme nous avons pu le corroborer, la distinction la plus évidente entre le maître et le disciple réside précisément dans l'utilisation des instruments. Alors que Landowska utilisait indistinctement dans ses performances un clavecin solo, un pianoforte solo, un piano et un clavecin, le musicien colombien n'a utilisé que le clavecin Pleyel ou des clavecins historiques. Néanmoins, il y a d'autres évidences, comme la source de revenu économique qui provenait de l'interprétation chez les deux artistes et de l'enseignement dans le cas de l'artiste polonaise, puisque la claveciniste faisait cette dernière activité de manière altruiste.

Quant à la comparaison du répertoire musical des deux clavecinistes, nous pouvons voir comment Puyana n'a retenu que peu d'œuvres de son maître, et qu'il a cherché à intégrer de nouvelles pièces musicales qui lui ont permis de construire sa propre marque distinctive. Il est essentiel de souligner que son répertoire était composé d'un total de 365 œuvres appartenant à des compositeurs allemands (94), italiens (90), espagnols (88), anglais (30), français (52), suisses (2), hispano-cubains (1) et portugais (1), ainsi que des œuvres que des musiciens contemporains de différentes nationalités lui ont dédiées (7). Il a progressivement consolidé cette sélection musicale après l'avoir

réinterprétée dans différents concerts au cours de la même saison. Il présente généralement plusieurs œuvres connues et introduit une ou deux nouvelles pièces musicales. Dans les années 50 et 60, la musique anglaise, française, allemande et italienne prédomine, bien qu'à partir des années 70, il commence à se spécialiser dans la musique italo-espagnole –suscitant même l'intérêt de la *BBC* par sa participation au documentaire *Scarlattiano*– et devient l'un des clavecinistes les plus réputés dans ce style de musique. Il a également présenté le *Concerto* de Falla et le *Concert champêtre* de Poulenc du XX^e siècle, sans jamais oublier les sept œuvres pour clavecin que d'autres compositeurs ont écrit pour lui.

Puyana a suivi l'exemple de sa professeure polonaise en ce qui concerne la préparation des concerts et leur diffusion dans les médias, puisque tous deux publiaient dans la presse le lieu où ceux-ci auraient lieu, le prix pour l'achat des places, et annonçaient même les noms des compositeurs qui feraient partie du programme. Un autre parallèle peut être observé dans le choix des vêtements. Si Landowska avait une couturière qui confectionnait les robes qu'elle portait aux différentes auditions, Puyana s'occupait également de son image, comme le montrent les nombreuses photographies parues dans les prospectus et les revues journalistiques, où l'on peut constater une évolution esthétique avec l'utilisation d'un *smoking* classique, d'une *queue de pie* et d'un *smoking* baroque noir.

En outre, d'autres similitudes peuvent être notées. D'une part, dans la présentation du programme et la rédaction des notes qui l'accompagnent. L'artiste colombien privilégie généralement une forme bipartite, même si l'on a retrouvé le cas d'une forme tripartite –datée du 19 novembre 1970– établie de cette manière en raison de la longueur du concert. En revanche, Wanda Landowska les a alternées indistinctement, profitant de la disposition tripartite pour changer d'instrument dans ses prestations: du clavecin au piano et de nouveau au clavecin. Souvent, les deux musiciens ont inclus quelques lignes –qu'ils ont écrites eux-mêmes, même si Puyana a parfois partagé ses notes avec celles d'autres personnes dans le même document– où ils mentionnaient les caractéristiques les plus pertinentes de chaque pièce, fournissant également des informations sur le ou les instruments utilisés et une photographie montrant le clavecin. De son côté, Puyana ajoute généralement un bref curriculum mis à jour et, surtout les premières années, incorpore les critiques qui ont souligné ses plus grands succès. Une action par laquelle il voulait endosser les triomphes obtenus.

D'autre part, si Landowska n'a eu besoin qu'à la fin de sa vie des services de plusieurs managers pour l'aider à faire son chemin en Amérique du Nord après son exil forcé, le musicien colombien, après la mort de sa professeure, a eu besoin de l'aide d'agents pour faciliter son accès à l'Amérique et à l'Europe. C'est ainsi que Puyana a signé un accord avec *Colbert-LaBerge Concert Management* (1957-1963?) et *Hurok Attractions* (1964-1966) pour le représenter et lui organiser des récitals en Amérique du Nord. Il a également arrangé avec *Basil Douglas Ltd* plusieurs représentations sur les principales scènes londoniennes du milieu des années 1960 à la fin des années 1980 et,

occasionnellement, avec *Albert Kay Associates* (en 1993) pour l'enregistrement d'un album. Si les lettres reflètent les accords et les relations professionnelles entretenues, les contrats et les factures générées ont permis de connaître les cachets de Puyana et de découvrir les nouveaux récitals qui avaient été programmés pour la saison de concerts.

La popularité de l'artiste est en plein essor. Finies les années où les secrétaires de Landowska –Elsa Schünicke et Denise Restout– envoyaient des références à leurs connaissances européennes pour assister à ses récitals et le promouvoir. La notoriété que l'artiste acquiert, l'élargissement de son réseau de contacts et sa renommée lui font entretenir des liens étroits avec diverses ambassades, qui invitent à leur tour des personnalités éminentes des sphères politique, culturelle et sociale, en plus de promouvoir ses récitals.

En ce qui concerne les critiques et la répercussion de leurs performances, les deux musiciens ont suscité l'attente et l'enthousiasme pour leurs compétences au clavecin et atteint une grande popularité. Il a été possible de montrer comment Puyana a eu des succès constants et applaudis tout au long de sa carrière, recevant de nombreux prix et reconnaissances pour ses interprétations –comme le prix *Harriet Cohen* en 1967– et ses disques –*L'Académie Charles Cros* (1966 et 1968) et le *Deutsche Schallplattenpreis* (1972)–, devenant un artiste de prestige international.

De toutes les critiques consultées, la grande majorité loue principalement sa technique, son sens et sa rigueur rythmique, sa capacité à chanter et à réaliser de grandes mélodies, ainsi que les nuances utilisées et la sélection musicale effectuée. Il a reçu les plus grands éloges sur les scènes de Grenade, de France et de Colombie. Sur les 537 articles de presse collectés, seules huit coupures de presse ont été retrouvées – datées entre 1959 et le début des années 1960 et 1970– qui émettent un jugement négatif en se concentrant autant sur les questions techniques. Elles signalent également certaines erreurs et suggèrent l'omission de certaines œuvres.

En outre, il a été possible de démontrer l'existence d'une relation directe entre le choix des œuvres et des instruments, les collaborations réalisées lors des auditions de chaque saison et les enregistrements. De cette façon, l'évolution artistique mentionnée précédemment a été envisagée, où Puyana a utilisé le clavecin Pleyel au début de sa carrière, il a utilisé le piano et le pianoforte occasionnellement –dans les *Concertos n° 27 KV 595 et n° 18 KV 456* de W. A. Mozart (1978)– pendant la période de transition et, à partir de cette période, il a utilisé plusieurs clavecins historiques de sa propre collection ou empruntés.

Sur l'ensemble de la production sonore de Rafael Puyana, 157 enregistrements ont été localisés. Bien que l'on pense qu'il les ait conservés dans sa bibliothèque personnelle, la plupart d'entre eux se trouvent à la BNF et une petite sélection à la BNE. La grande majorité d'entre eux sont sur vinyle, suivis par les formats *cassette* et CD. Ils ont été publiés par des producteurs connus qui les ont édités ou réédités par la suite. Il

est frappant de constater qu'il a réutilisé plusieurs des couvertures pour présenter une nouvelle œuvre, mais avec un titre et un contenu différent.

Les formats vinyle et CD lui ont permis de joindre quelques commentaires aux enregistrements. Sur la liste compilée, 51 notes ont été écrites par d'autres personnes et 45 notes ont été entièrement écrites par le claveciniste. Parmi ces dernières, seules six sont conservées dans sa bibliothèque, qui révèlent le processus de rédaction et de révision avant d'atteindre la version définitive. Trois autres notes ont également été trouvées, fruit d'une collaboration entre l'artiste et d'autres personnes. Elles contiennent les informations les plus pertinentes sur chaque œuvre et sur l'instrument enregistré, avec une image de l'instrument et une photographie de lui en train de jouer. Sans doute est-ce là une autre des similitudes avec Landowska, qui utilisait régulièrement le disque *33 1/3 tours*, montrait son visage et son instrument sur les pochettes et élaborait les notes d'accompagnement. Cependant, à la différence des disques solo publiés par la claveciniste polonaise, Puyana expose également les œuvres qu'il a enregistrées avec différents musiciens avec lesquels il a partagé la scène. Dans les deux cas, les critiques et les grandes maisons de disques ont approuvé ses choix, ce qui lui a valu une grande reconnaissance.

Grâce au soutien affectif et financier de sa famille –qui a loué le *Town Hall* de New York pour son spectacle et a invité des journalistes du *New York Times* à couvrir l'événement–, à son talent et sa technique, sa ténacité et sa résilience lui ont permis d'atteindre son unique objectif: devenir un musicien renommé. Sans aucun doute, il a pu développer cette tâche grâce au cercle artistique, culturel et social dont il s'est entouré, qui l'a mis en relation avec des compositeurs et des personnes illustres– comme le montrent les 545 sources documentaires qui composent l'épistolaire– et l'a impliqué dans différents projets de concerts, d'enregistrements sonores et cinématographiques. Également dans les expositions où l'on exposait ses œuvres d'art, car il était un grand collectionneur non seulement de livres, de traités et d'instruments mais aussi d'œuvres d'art. Ils lui ont même donné la parole dans certains catalogues de cette discipline.

La relation de Puyana avec le septième art et l'interprétation des sonates de Scarlatti est un autre exemple de son empressement à suivre les actions de Landowska. C'était sans doute une façon de plus pour lui d'exhiber sa virtuosité et de la faire durer dans le temps, en passant du lecteur de son au grand écran. Le maître et le disciple n'ont présenté qu'une seule œuvre audiovisuelle, respectivement en 1953 et 1985. Alors que l'artiste polonaise a été interviewée et a interprété quelques pièces musicales, le claveciniste colombien s'est limité à interpréter 18 pièces de D. Scarlatti. Le compositeur italien, ainsi que d'autres grands musiciens, était présent dans le répertoire que Puyana a travaillé avec Landowska pendant ses années de formation à Lakeville, puisque sa musique faisait partie de son répertoire et de ses enregistrements. Par la suite, le claveciniste a élargi et perfectionné l'étude de ces pièces, dont le *Fandango* qui lui est attribué. Sa spécialisation dans la musique italo-espagnole à partir des années 1970, ainsi que le prestige et la réputation qu'il a acquis, ont fait de lui l'une des

références majeures de la musique de clavecin. C'est l'une des principales raisons pour lesquelles la *BBC* l'a fait participer au documentaire réalisé à l'occasion du tricentenaire de la naissance du compositeur en 1985.

L'étude documentaire a révélé, d'une part, l'implication de Puyana, sa détermination et son dévouement à respecter son engagement envers la société de production. D'autre part, il a révélé comment ce projet était développé, les bonnes relations qu'il entretenait avec le producteur et ses talents de claveciniste, tout en mettant en évidence l'ampleur de sa collection instrumentale, dont il était extrêmement fier. De même, il a fait preuve d'une recherche, d'une compilation et d'une révision systématiques des partitions, manuscrits et articles relatifs au compositeur et à son œuvre, qui lui ont servi de matériel de référence dans divers projets professionnels.

La filiation avec Landowska est à nouveau visible dans la commande de six compositeurs –américains, hispano-cubains, espagnols, français et britanniques– par le claveciniste et d'autres institutions pour élargir le répertoire de clavecin du 20^e siècle. L'amitié ou la relation professionnelle qui les unissait, à l'origine de leur création et de sept dédicaces, ainsi que leurs capacités d'interprétation, le désir de promouvoir et de maintenir la permanence de cet instrument dans le panorama musical, ont constitué –selon eux– leur plus grande contribution.

L'importance de l'étude de ces œuvres en suivant la tripartition de J.J. Nattiez, a permis d'élucider –à travers le matériel épistolaire et photographique– la relation que Puyana a entretenue avec les compositeurs, en même temps que d'étudier comment leur processus créatif s'est développé et modifié, comment ils ont résolu les doutes ou les problèmes qui se sont présentés, quand les différentes répétitions ont eu lieu et même de connaître certaines des impressions personnelles qu'ils ont eues de la première.

De même, l'analyse musicale a révélé les particularités de chaque œuvre. Tout d'abord, le clavecin a joué un rôle essentiel dans toutes ces œuvres, à l'exception de la *Chanson et de la danse n° 11* de Mompou, qui a été écrite pour piano. En tant qu'instrument soliste, il n'apparaît que dans la *Partita I* de J. Orbón. Dans le reste des œuvres, il intervient avec d'autres instruments non historiques –tels que violons, alto, violoncelle et contrebasse, percussions, flûte, hautbois, clarinette, basson, cor anglais, trompette, célesta, harpe, *temple blocks*, guitare– et même la voix.

Leur fonction était de recréer des sonorités et des thèmes populaires du passé, d'utiliser des formes compositionnelles du passé tout en apportant un langage renouvelé –comme dans les *Tres Cantigas del Rey d'Orbón*–, ainsi que d'obtenir certains effets de timbre dans lesquels ils exploraient de nouveaux processus de création. C'est dans cette dernière ligne que se distinguent les *Études pour Agressors* d'A. Louvier, où est appliquée la technique interprétative particulière des doigts, paumes, poings et avant-bras. Le *Duo concertant* pour guitare et clavecin de S. Dodgson, qui montre les affinités et les disparités entre la guitare et le clavecin, est également remarquable. Également, le

Concierto del Albayzín de X. Montsalvatge se distingue car il établit l'affinité et la disparité entre la guitare et le clavecin. Montsalvatge pour avoir établi un dialogue sonore entre l'ensemble instrumental et le soliste.

Finalement, la consultation de la presse et l'examen des programmes manuels ont permis à la fois de prendre conscience de l'excellent accueil que ces compositions ont reçu dans les différentes villes où il les a exposées, et de voir comment il les a intégrées à son répertoire et combien de fois il les a réinterprétées. Le décompte des représentations a permis de déterminer que les œuvres les plus reproduites ont été le *Chant et danse n° 11* pour piano et le *Concierto del Albayzín*, suivis des *Tres Cantigas del Rey*, du *Concierto pour clavecin*, de la *Partita I*, du *Duo Concertante* et des *Études pour Agressors*. Il est possible que la technique utilisée dans cette dernière œuvre ait rendue l'artiste réticent à l'inclure dans son répertoire et qu'il ne l'ait interprétée que le jour de sa première.

L'empreinte landowskienne se retrouve également chez Puyana tant dans le travail pédagogique qu'il mène que dans la création d'un centre musical prenant pour modèle les principes sur lesquels se sont appuyés Saint-Leu-la-Fôret et Lakeville. En ce qui concerne l'enseignement, l'artiste colombien s'est senti investi d'une responsabilité éthique et morale de partager ses connaissances dans le cadre de leçons privées, de nombreux cours de formation et de réunions scientifiques. Il a toujours tenu compte de la méthodologie et de la technique de sa professeure, mais il a approfondi ses connaissances par des lectures dans des livres et des traités, par l'écoute attentive d'enregistrements sonores d'autres interprètes et par des exécutions pratiques sur l'instrument qui l'ont amené à apporter une vision renouvelée de la musique ancienne. Il a progressé et montré une évolution au sein de l'école de clavecin dans laquelle il a été forgé. Cela a constitué un précédent qui l'a amené à réunir des étudiants du monde entier, ainsi qu'à être présent dans des conférences et des concours d'interprétation de différents types, comme en témoigne sa participation à *Música en Compostela* (1960-1965, 1983, 1994) avec la *CMF* et la *FIMDG* (1971-1985).

En 1987, il a voulu réunir ses disciples et les spécialistes du clavecin à *Los Descalzos Viejos* (Ronda, Malaga), en construisant un centre d'interprétation et une résidence, sur le modèle du temple que Landowska a créé à Saint-Leu et qu'il a ensuite suivi à Lakeville. De même, la réhabilitation du complexe immobilier avait pour but de réunir sa bibliothèque personnelle et sa collection instrumentale. Cependant, les empêchements continuels, les engagements professionnels et son état de santé ont été déterminants pour qu'il vende le bâtiment en 1998. Les témoignages de différentes personnes proches du musicien, l'étude épistolaire et les documents trouvés dans les Archives historiques provinciales de Malaga ont soutenu ce propos qui n'a pas eu la fin attendue.

Son souci de préserver, de diffuser et de maintenir son héritage musical, auquel il a consacré tant d'efforts et de dévouement tout au long de sa vie, l'a conduit à faire

don de sa collection instrumentale au Musée national de Colombie et à la Fondation des Archives Manuel de Falla à Grenade. Le lien d'amitié nationale qu'il entretenait avec les deux institutions a été déterminant pour préciser ce qu'il allait transférer à chacune d'elles.

Son amour pour la musique et la culture a été encouragé dès son plus jeune âge par la famille de sa mère. Sa position sociale et économique, ainsi que son désir d'être à la page, ont contribué dans une large mesure à l'accumulation d'une importante collection d'art et d'instruments d'une grande valeur historique. En outre, il a compilé progressivement –par achat, demande ou envoi par des personnes qui connaissaient ses goûts et ses intérêts– les nombreux traités, manuscrits, partitions, gravures de l'époque, photographies, disques, revues et livres.

La révision lui a fait extraire des idées et des réflexions, d'où les nombreux brouillons avec annotations dans le corps du texte qui nous font connaître ses pensées et opinions sur un sujet donné. En même temps, cela a permis l'élaboration de plusieurs documents qu'il a présentés dans différents projets. Les informations qu'ils fournissent, jusqu'à présent inédites, permettent également d'établir différents liens possibles entre sa pensée et son processus d'interprétation.

À cet important recueil, il faut ajouter les sources documentaires générées du vivant de l'interprète, qui ont été d'une importance capitale pour le développement chronologique de cette recherche, qui ont permis de tracer un profil multiforme du musicien jusqu'alors inconnu et de le présenter pour la première fois à la communauté musicologique. Ce fait, ainsi que sa générosité, son altruisme et sa solidarité dans le partage de sa précieuse compilation, nous a permis de connaître une grande figure transcendante du clavecin qui a fait preuve d'une grande évolution personnelle et artistique au-delà des enseignements reçus, ainsi que de découvrir son inépuisable aspiration à la perfection, à l'étude et à la contribution à la musique ancienne.

Les futures lignes d'étude comprennent, d'une part, la création d'une équipe de travail pour accélérer le processus d'inventaire, de catalogage et de numérisation du matériel documentaire, ainsi que sa localisation dans l'espace physique déterminé par l'institution. En outre, il devrait continuer à être indexé dans le réseau *Red Idea* pour une consultation publique et une localisation ultérieure. Bien que des progrès aient été réalisés depuis son incorporation, la totalité de la documentation qui constitue sa bibliothèque personnelle et ses partitions est encore inconnue. D'autre part, loin de prétendre épuiser le sujet exposé, la phase d'archivage doit être poursuivie puisque 58/190 boîtes ne sont toujours pas cataloguées. Il est également nécessaire de continuer à réviser et à étudier la documentation qui intègre la totalité de la bibliothèque personnelle afin de prolonger les lignes présentées ici:

1. Compléter et rassembler les bases de données existantes sur son héritage.
2. Classer et placer le matériel de manière appropriée.

3. Entreprendre une étude de sa bibliothèque personnelle et de la manière dont ce processus s'est développé.
4. Compléter la liste des contacts de Rafael Puyana.
5. Étudier son admiration et son plaisir personnel pour les compositeurs qui faisaient partie de son répertoire.
6. Approfondir dans les études analytiques et interprétatives des partitions, qui démontrent son processus et sa méthode d'étude. Il s'agit avant tout de l'étude comparative des doigtés et des applications techniques variées que le musicien a établis à partir d'une même partition et modifiés dans plusieurs partitions.
7. Localiser de nouvelles sources documentaires dans le Fonds Puyana et dans d'autres institutions, afin de compléter ce qui a été exposé ici.
8. Rechercher les critiques journalistiques et analyser le retentissement des nouveaux récitals repérés.
9. Prolonger les entretiens avec d'autres disciples.
10. Étudier l'activité musicale de Puyana dans les cours donnés à Dartington Hall et au Conservatoire américain de Fontainebleau.
11. Étudier en détail la collection d'art de Rafael Puyana.
12. Approfondir l'étude des instruments au niveau organologique et iconographique.
13. Compiler et mettre à jour les événements où les instruments de Puyana sont utilisés.
14. Réaliser des expositions qui présentent le contenu de l'héritage de Puyana.
15. Programmer des récitals qui maintiennent les instruments en activité.

Bibliografía y Fuentes

A. Fuentes del Fondo Puyana

A.1 Artículos

- [s.a.]. «Harpichord music by master and pupil». *Record Times*. VI, 2 (1963), p. 6. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Sobre 7.
- [s.a.]. «Music's mystery man». *Revista Rad Times*. Londres, 20-26 abril 1985, pp. 10-11. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). Programas y revistas sueltas.
- ÁGUEDA VILLAR, Mercedes. «Iconografía de Domenico Scarlatti». *Domenico Scarlatti en España: Utopía y realidad en la arquitectura, Iconografía Musical, Salón y Corte una nueva sensibilidad*. Museo Municipal. Instituto Nacional de las artes y de la Música. Madrid, 1985, pp. 372-377. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I).
- ALDRICH, Momo. «Reminiscences of St. Leu». Fotocopia. Julio 1979, pp. 3-4. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 95. Sobre con recortes.
- ALDRICH, Putnam. «The "Authentic" Performance of Baroque Music». *Essays on Music in Honor of Archibald T. Davison*, Cambridge Department of Music, Harvard University, 1957, pp. 161-171. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 21. Sobre. Conferencias. Artículo Putnam Aldrich.
- ALEXANDRE, Ivan A. «La Passion de Wanda». *Diapason*, (2009), pp. 59-63. AMF Fondo Puyana. Caja N° 95. Revistas.
- AA. VV. «Scarlatti's Harpsichord Sonatas At L. S. O Concert». Cuaderno 3, pp. 10-12. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 95. Recortes de prensa.
- BOYD, Malcolm. «Nova Scarlattiana». *The Musical Times*, CXXVI, 1712 (1985), pp. 589-593. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). Programas y revistas sueltas.
- BRUG, Manuel. «Die Hohepriesterin des Cembalos». [S.l.]: [s.n.], [s.f.], p. 26. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 87. Incluido en n. R. 1132.
- DARMSTETER, Jean Paul. «Entretien avec Wanda Landowska». *Revue Musicale de Suisse Romande*, XXXII, 3 (1979), pp. 29-32. AMF Fondo Puyana. Caja N° 95. Revistas. W. Landowska.
- DE RUBERCY, Eryck. «Le témoignage d'Arthur Hoérée». *Cahiers Wanda Landowska*, 5 (1984), pp. 2-6. AMF Fondo Puyana. Caja N° 95. Cahier Wanda Landowska.
- DE RUBERCY, Eryck. «Wanda Landowska ou la mémoire du clavecin». *Cahiers Wanda Landowska*, 1 (1980), pp. 8-14. AMF Fondo Puyana. Caja N° 95. Cahier Wanda Landowska.
- DOVAZ, René. «Témoignages et souvenirs». *Revue Musicale de Suisse Romande*, 32, 3, (1979), pp. 23-28. AMF Fondo Puyana. Caja N° 95. Revistas.
- FASSET, James. «Interview de Wanda Landowska». *Cahiers Wanda Landowska*, 10 y 11 (1993), pp. 23-32. AMF Fondo Puyana. Caja N° 95. Cahier Wanda Landowska.
- GALLEGO, Antonio. «Las huellas de Domenico Scarlatti en España». *Vivir Hoy, Cambio 16*, 731 (1985), p. 165. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I).
- GERLIN, Ruggero. «L'École de Saint-Leu-la-Forêt». *Revue Musicale de Suisse Romande*, XXXII, 3 (1979), pp. 15-18. AMF Fondo Puyana. Caja N° 95. Revistas.
- GILVER, Kennet. «Preface». París. 00-03-1983, pp.7-10. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). Carpeta Scarlatti Notes.

- HUERTAS, Álvaro. «An instrument for Scarlatti». Londres, 02-06-1985, pp.1-4. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). Carpeta Scarlatti Notes.
- HOEREE, Arthur. «Heures argentines». *Cahiers Wanda Landowska*, 15 (1997), pp. 35-40. AMF Fondo Puyana. Caja N° 95. Cahier Wanda Landowska.
- KENYON DE PASCAL, Beryl. «Domenico Scarlatti and his son Alexandro's inheritance». *Music and Letter*, LXIX, 1 (1988), pp. 23-29. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). Carpeta Scarlatti Notes.
- LANDOWSKA, Wanda. «La Renaissance du clavecin». *Le Mois*, 1 agosto al 1 septiembre (1933), pp. 1-7. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 95. Sobre con escritos de Wanda Landowska.
- LATCHMAN, Michael. «Johann Andreas Stein and Anton Walter. A comparison of two piano Makers». [S.l.]: [s.n.], [s.f.], pp. 1-24. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 114. R. 2288. Sobre 233.
- LAST, Richard. «Homage to Scarlatti». *Daily Telegraph*, Londres, 22-04-1985, s.p. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Prensa Varia.
- MAIDT-ZINKE, Kristina. «Kreuzzug für den Klimperkasten». *Feuilleton HF2 Süddeutsche Zeitung*, 101 (2011), p. 13. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 87. Incluido en n. R. 1132.
- MARTÍN MORENO, Antonio. «Domenico Scarlatti y la música española de su tiempo». *Domenico Scarlatti en España: Utopía y realidad en la arquitectura, Iconografía Musical, Salón y Corte una nueva sensibilidad*. Museo Municipal. Instituto Nacional de las artes y de la Música. Madrid, 1985, p. 346-371. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I).
- MARTY, Daniel. «Interview de Zelia Bocquereau». *Cahiers Wanda Landowska*, 10 y 11 (1993), pp. 17-21. AM Fondo Puyana. Caja N° 95. Cahier Wanda Landowska.
- MARTY, Daniel y RUBERCY, Eryck de. «Le témoignage de Rafael Puyana». *Cahiers Wanda Landowska*, 3 (1982), pp. 2-7. AMF Fondo Puyana. Caja N° 95. Cahier Wanda Landowska.
- MORALES LÓPEZ DEL CASTILLO, Luisa. «Contribución al estudio de las digitaciones antiguas para instrumentos de teclado. François Couperin y *L'art de toucher le clavecin*». Barcelona, 00-02-1980, pp. 1-32. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 152. R. 2441.
- NIEWERTH, Gerd. «„Grade Dame“ mit dem Cembalo». *Kultur Extra*. [S.l.]: [s.n.], [s.f.], s.p. AMF Fondo Puyana. Caja N° 87. Incluido en n. R. 1132.
- PALMER, Larry. «Harpichord Playing in America “after” Landowska». *The Diapason*, 00-06-2011, pp. 19-21. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 95. Sobre con recortes de prensa.
- PINCHERLE, Marc. «Wanda Landowska et la resurrection du clavecin». *Journal Musical Français*. 10-10-1959, s.p. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 95. Sobre con recortes de prensa.
- PUYANA, Rafael. «Influencias ibéricas y aspectos por investigar en la obra para clave de Domenico Scarlatti». *España en la música de occidente: Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985*. José López Calo, Ismael Fernández de la Cuesta, Emilio Casares Rodicio (ed.). 2 vols. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, vol. 2, pp. 51-59. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). Carpeta Scarlatti Notes.
- PUYANA, Rafael. «Iriarte o la pintura callada». *Mefisto*. Bogotá, D. C. Colombia, 2004, p. 59. AMF. Fondo Puyana. C. 80-3093.
- PUYANA, Rafael. «Renacimiento del Clavicémbalo». *Lecturas Dominicales*, Bogotá, 21-10-1956, p. 9. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Prensa. Sobre 6.
- R. G. «Mamusia: Vignettes of Wanda Landowska. Recollections of the late great artist by a devoted companion of many years». *High Fidelity*. X, 10 (1960), pp. 42-47, 136-138. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 95. Revistas.
- RESTOUT, Denise. «En souvenir de Ruggero Gerlin. Lakeville Février 1995». *Cahiers Wanda Landowska*, 13 (1995), pp. 3-4. AMF Fondo Puyana. Caja N° 95. Cahier Wanda Landowska.

- RESTOUT, Denise. «Pour le quatre-vingtième anniversaire de Gusta Goldschmidt». *Cahiers Wanda Landowska*, 12 (1993), pp. 5-9. AMF Fondo Puyana. Caja N° 95. Cahier Wanda Landowska.
- SIERRA PÉREZ, José. «Domenico Scarlatti». *Domenico Scarlatti en España: catálogo general de las exposiciones: Utopía y realidad en la arquitectura, Iconografía Musical, Salón y Corte una nueva sensibilidad*. Museo Municipal. Instituto Nacional de las artes y de la Música. Madrid, 1985, pp. 333-345. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I).
- SEMPÉ, Skip. «Wanda Landowska's Concert Hall & Gardens. Saint-Leu-la-Forêt». *Wanda Landowska. Le temple de la Musique Ancienne Saint-Leu-la-Forêt*. Paradizo, 2010, pp. 1-31. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 95. Sobre varios Wanda Landowska.

A.2 Correspondencia

- Carta. [Desconocido] a Rafael Puyana. [S.l.]-[S.l.]. 22-04-1985. Carta fotocopiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia Varios. Correspondencia BBC.
- Carta. Agnes Eisenberger a Rafael Puyana. Nueva York-París. 11-07-1962. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta Colbert. Pillados.
- Carta. Agnes Eisenberger a Rafael Puyana. Nueva York-París. 12-11-1962. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta Colbert. Pillados.
- Carta. Agnes Eisenberger a Rafael Puyana. Nueva York-París. 15-11-1962. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta Colbert. Pillados.
- Carta. Agnes Eisenberger a Rafael Puyana. Nueva York-París. 08-12-1962. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta Colbert. Pillados.
- Carta. Agustín Navarro a Rafael Puyana. Madrid-[S.l.]. 17-03-1984. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia Ann Turner. Carpeta Verde.
- Carta. Albert Kay a Rafael Puyana. Nueva York-Ronda. [Copias a París y Bogotá]. 23-11-1993. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia 5. 1.
- Carta. Alejandro Massó a Rafael Puyana. Madrid-París. 11-12-1996. Carta original mecanografiada. AMF Fondo Puyana. Caja N° 157. R. 3974.
- Carta. Alejandro Massó a Rafael Puyana. Madrid-París. 20-06-2001. Carta original mecanografiada. AMF Fondo Puyana. Caja N° 157. R. 3974.
- Carta. Alejandro Massó a Rafael Puyana. Madrid-París. 05-02-2006. Carta original mecanografiada. AMF Fondo Puyana. Caja N° 157. R. 3974.
- Carta. Álvaro Huertas a Rafael Puyana. Bogotá-París. 24-02-1997. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja azul sin número ubicada en la cámara.
- Carta. Ana Alberdi a Rafael Puyana. Madrid-París. [s.f.]. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 14. Adj. R. 2280.
- Carta. Ana Milena Muñoz de Gaviria a Rafael Puyana. Santafé de Bogotá-[S.l.]. 05-11-1991. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Caracas-Bogotá-Barranquilla. Correspondencia sobre el Proyecto.
- Carta. Andrés Segovia a Madame Goette. Nueva York-[S.l.]. 18-05-1957. Negativo positivado mecanografiado. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Colbert. Pillados.
- Carta. Andrés Segovia a Madame Clara. Nueva York-[S.l.]. 20-05-1957. Negativo positivado mecanografiado. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Colbert. Pillados.

- Carta. Andrew Huth a Rafael Puyana. Londres-París. 27-05-1986. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118. Carpeta Decca.
- Carta. Andrew Huth a Rafael Puyana. Londres-París. 10-02-1987. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118. Carpeta Decca.
- Carta. Ángela Lance a Rafael Puyana. Londres-Bogotá. 21-02-1984. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia Ann Turner.
- Carta. Ann Colbert a Rafael Puyana. Nueva York- Lakeville (Connecticut). 14-05-1957. Carta fotocopiada mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta Colbert. Suetos.
- Carta. Ann Turner a Mr. Douglas. Londres-[S.I.]. 13-07-1983. Carta fotocopiada mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia con Ann Turner.
- Carta. Ann Turner a Rafael Puyana. Londres-Santiago de Compostela. 12-08-1983. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia con Ann Turner. Adjunta una lista completa de localizaciones.
- Carta. Ann Turner a Rafael Puyana. Londres-Santiago de Compostela. 24-08-1983. Carta, fotocopia mecanografiada, original. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). Sobre amarillo.
- Carta. Ann Turner a Rafael Puyana. Londres-París. 31-08-1983. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia con Ann Turner.
- Carta. Ann Turner a Rafael Puyana. Londres-París. 08-11-1983. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia con Ann Turner.
- Carta. Ann Turner a Rafael Puyana. Londres-Bogotá. 14-02-1984. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia con Ann Turner.
- Carta. Ann Turner a Rafael Puyana. Londres-[S.I.]. 01-05-1984. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia con Ann Turner.
- Carta. Ann [Turner] a Rafael Puyana. Londres-[S.I.]. 03-05-1984. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). Carpeta Rosa: Correspondencia Ann Turner. BBC. Scarlatti.
- Carta. Ann Turner a Rafael Puyana. Londres-[S.I.]. 29-10-1984. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia con Ann Turner. 1 sobre amarillo.
- Carta. Ann Turner a Rafael Puyana. Londres-[S.I.]. 19-05-1985. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia con Ann Turner.
- Carta. Ann Turner a Rafael Puyana. Londres-París. 24-01-1985. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). Carpeta Rosa Ann Turner. Sobre BBC London.
- Carta. Ann Turner a Rafael Puyana. Londres-[S.I.]. 16-02-1986. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia con Ann Turner.
- Carta. Ann Turner a Rafael Puyana. 12 Edwards College, Soutor Cerney. Cirincester-[S.I.]. 13-04-1986. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia con Ann Turner.
- Carta. Ann Turner a Rafael Puyana. Londres-[S.I.]. 17-04-1986. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia con Ann Turner.
- Carta. Ann Turner a Rafael Puyana. Londres-[S.I.]. 27-07-1986. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia con Ann Turner.
- Carta. Ann Turner a Rafael Puyana. Reino Unido. 16-12-1986. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II).

- Carta. Ann Turner a Rafael Puyana. Londres-[S.l.]. 09-04-1987. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia con Ann Turner.
- Carta. Ann Turner a Rafael Puyana. [S.l.]-París. 30-01-1990. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). Sobre blanco.
- Carta. Ann Turner a Rafael Puyana. Cirencester-París. 13-09-1998. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 168. Sobre English Music Ann Turner.
- Carta. Ann Turner y Ángela Lance a Rafael Puyana. Londres-Bogotá (Colombia). 27-01-1984. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia Ann Turner.
- Carta. Anne Operman a Rafael Puyana. New York-París. 23-03-1966. Carta original mecanografiada con notas manuscritas en rojo por Rafael Puyana. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta HUOK USA. Pillados.
- Carta. Arlene Steele a Rafael Puyana. Nueva York-París. 13-06-1966. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta HUOK USA. Suetos.
- Carta. Arlene Steele a Rafael Puyana. Nueva York-París. 29-06-1966. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta HUOK USA. Suetos.
- Carta. Basil Douglas a [Ann] Turner. Londres-[S.l.]. 10-01-1984. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Carpeta Varios. Correspondencia BBC.
- Carta. Basil Douglas a Rafael Puyana. Londres-Bogotá (Colombia). 27-01-1984. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Carpeta Varios. Correspondencia BBC.
- Carta. Basil Douglas a Rafael Puyana. Londres-Santiago de Compostela (La Coruña, España). 28-08-1985. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Decca.
- Carta. Benjamín Villegas Jiménez a Rafael Puyana. Bogotá-[S.l.]. 06-07-2004. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 80. R. 3102.
- Carta. Betty Williamson for Harold Shaw a Rafael Puyana. Nueva York-París. 27-06-1966. Carta, copia al carbon, original mecanografiada con números manuscritos por Puyana. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta HUOK USA. Suetos.
- Carta. Bjarne B. Dahl a Rafael Puyana. California-[S.l.]. 20-12-1966. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 89. R. 1570 pp. 88-89.
- Carta. Boris Zaborov a Rafael Puyana. [S.l.]-[S.l.]. 29-10-1989. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 63. Documentación Adjunta en R. 1191.
- Carta. Brian M. Levine [The Dorian Group, LTD. Dorian Recordings] a Mr. Albert Kay [Albert Kay Associates]. [S.l.]-[S.l.]. 23-11-1993. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia 5. 1.
- Carta. Christopher Li a Rafael Puyana. Berlin-París. 11-01-2012. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 87 Incluido en n. R. 1132.
- Carta. Christopher Li a Rafael Puyana. Berlin-París. 22-04-2012. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 87 Incluido en n. R. 1132.
- Carta. Colin Neal a Ann. [S.l.]-[S.l.]. [s.f.]. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia Varios. Correspondencia BBC.
- Carta. David H. Walters a Rafael Puyana. Troy (Nueva York)-Ronda (Málaga). 22-08-1995. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia 5. 1.
- Carta. David J. May a Rafael Puyana. Connecticut-París. 22-07-1976. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja azul sin número. Cámara. Documentación.

- Carta. David J. May a Rafael Puyana. Connecticut-[S.l.]. 08-10-1976. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja azul sin número. Cámara. Documentación.
- Carta. David J. May a Rafael Puyana. Connecticut-[S.l.]. 02-02-1979. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja azul sin número. Cámara. Documentación.
- Carta. David J. May a Rafael Puyana. Connecticut-[S.l.]. 14-10-1979. Carta original mecanografiada y al final manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja azul sin número. Cámara. Documentación.
- Carta. David Rubio a Rafael Puyana. Cambridge-[S.l.]. 18-01-1987. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia varia.
- Carta. Denise Restout a Rafael Puyana. Lakeville-Boston. 09-03-1950. Carta original mecanografiada. AMF Fondo Puyana. Caja N° 95. Sobre con correspondencia.
- Carta. Denise Restout a Rafael Puyana. [S.l.]. 25-10-1954. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta Anillas Negras.
- Carta. Denise Restout a Rafael Puyana. [S.l.]. 25-10-1958. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Folio A3 Blanco.
- Carta. Denise Restout a Rafael Puyana. [S.l.]. 30-09-1958. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Folio A3 Blanco.
- Carta. Denise Restout a Rafael Puyana. Lakeville (Connecticut)-[S.l.]. 27-01-1994. Carta original mecanografiada. AMF. FondoPuyana. Caja N° 100. Fotografías.
- Carta. Doris E. Hyman a Rafael Puyana. Hoboken (New Jersey)-París. 11-10-1974. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja azul sin numerar, Cámara. Documentación.
- Carta. Elsa Schunicke a Rafael Puyana. [S.l.]-[S.l.]. [s.f.]. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118 (b). Folio A3 Blanco.
- Carta. Elsa Schunicke a Rafael Puyana. [S.l.]-[S.l.]. 01-10-1958. Carta original. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Folio A3 Blanco.
- Carta. Elsa Schunicke a Rafael Puyana. [S.l.]-[S.l.]. 10-10-1958. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Folio A3 Blanco.
- Carta. Élisabeth Hermann a Rafael Puyana. [S.l.]-[S.l.]. 08-03-[s.f.]. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 119. Carpeta Amarilla. Carpeta Instituto Vikingo.
- Carta. Ernesto Puyana Uscateguia a Señores del Instituto Interamericano de Musicología. Montevideo (Uruguay)-[S.l.]. 23-03-1972. Carta, copia al carbón, mecanografiada. AMF Fondo Puyana. Caja N° 119. Carpeta Instituto Vikingo.
- Carta. Fernanda Giuliani a Rafael Puyana. Milán-[S.l.]. [s.f.]. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana Caja N° 114. R. 2288.
- Carta. Frank Rutkowski a Rafael Puyana. [S.l.]-[S.l.]. 08-07-1958. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Folio A3. Blanco.
- Carta. Genoveva [Gálvez] a Rafael Puyana. Madrid-[S.l.]. 07-05-1965. Carta original manuscrita. AMF Fondo Puyana Caja N° 64.
- Carta. Genoveva [Gálvez] a Rafael Puyana. Madrid-[S.l.]. 16-05-1965. Carta original manuscrita. AMF Fondo Puyana Caja N° 64.
- Carta. Genoveva [Gálvez] a Rafael Puyana. M[adrid]-[S.l.]. 17-11-1977. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 125. Sobre gris.
- Carta. Genoveva [Gálvez] a Rafael Puyana. [S.l.]-[S.l.]. 08-01-2001. Carta original manuscrita. AMF Fondo Puyana Caja N° 157 R. 3954.

- Carta. Genoveva Gálvez a Rafael Puyana. Madrid-[S.l.]. 17-06-2003. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 130. R.2506.
- Carta. Genoveva Gálvez a Rafael Puyana. Madrid-[S.l.]. 30-05-19XX. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana Caja N° 130. R.2507.
- Carta. Gerald H. Pearce a Director of BBC 2 Programmes. Longbourn-Lime Groves Studios. 22-04-1985. Carta, fotocopia mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). Carpeta Rosa. Ann Turner. BBC. Scarlatti.
- Carta. Gobierno de la Nación a Rafael Puyana. Sevilla-[S.l.]. 30-07-1992. Carta original. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Verde. Programas mecanografiados y anotaciones.
- Carta. Harold Shaw a Rafael Puyana. Nueva York-París. 23-04-1965. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta HUOK USA. Pillados.
- Carta. Harold Shaw a Rafael Puyana. Nueva York-París. 24-08-1965. Carta mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta HUOK-USA. Suelos.
- Carta. Harold Shaw a Rafael Puyana. Nueva York-París. 12-04-1966. Carta, copia al carbón, original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta HUOK USA. Suelos.
- Carta. Harold Shaw a Rafael Puyana. New York-París. 16-04-1966. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta HUOK USA. Suelos.
- Carta. Henry Colbert a Rafael Puyana. New York-París. 04-12-1961. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118 b. Carpeta Colbert. Pillados.
- Carta. Howard Schott a Rafael Puyana. Oxford-[S.l.]. 28-06-1974. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 58. Adj. R. 2291.
- Carta. Isabel de Falla a Rafael Puyana. Madrid-[S.l.]. 12-06-2000. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 125. ADJ. 1668.
- Carta. Israel Horowitz a Rafael Puyana. Nueva York-Nueva York. 22-04-1959. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Colbert. Pillados.
- Carta. Jack Murphy a Agnes Eisenberger. Nueva York-Nueva York. 04-12-1962. Fotocopia de carta mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta Colbert. Pillados.
- Carta. [Jane?] a Rafael Puyana. Londres-[S.l.]. 02-01-[s.f.]. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia Varia.
- Carta. Jefferson Frazier a Anne Opperman. Cambridge (Massachusetts)-Nueva York. 26-04-1966. Carta, fotocopia mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta HUOK USA.
- Carta. Jenny Balán al Editor de la producción Scarlatti de la *BBC*. Londres-[S.l.]. 22-04-1985. Carta fotocopia manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia BBC. Correspondencia Varios.
- Carta. Jesús Aguirre y Ortíz de Zárate a Xavier Montsalvatge. Madrid-Barcelona. 17-11-1977. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia. 5. 1. Cartas cruzadas.
- Carta. John E. Wells a ¿Rafael Puyana?. Londres-[S.l.]. 25-04-1985. Carta fotocopiada. Caja N° 48 (II). Correspondencia Varios. Correspondencia BBC.
- Carta. Jorge [Camacho] a Rafael Puyana. Sevilla-[S.l.]. 16-10-2000. Carta original. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 60. Adjunto en R. 1514; Carta. Jorge [Camacho?] a Rafael Puyana. París-[S.l.]. 02-04-2001. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana Caja N° 154. Correspondencia.
- Carta. José Luis González Uriol y Pedro Calahorra Martínez [Comisión Organizadora del *Primer Encuentro sobre la Música Antigua Instrumental Español*] a Rafael Puyana. Zaragoza-

- [¿París?]. 00-06-1977. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 125. Carpeta amarilla.
- Carta. José Luis González Uriol a Rafael Puyana. Zaragoza-París. 17-09-1977. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 125. Cartas.
- Carta. Julián Orbón a Rafael Puyana. México-[S.l.]. 02-08-s.f. Carta original manuscrita. AMF Fondo Puyana. Caja N° 26. R. 111.
- Carta. Julián Orbón a Rafael Puyana. La Habana-[S.l.]. 06-08-1960. Carta original manuscrita. AMF Fondo Puyana. Caja N° 26. R. 111.
- Carta. Julián Orbón a Rafael Puyana. La Habana-[S.l.]. 15-09-1960. Carta original manuscrita. AMF Fondo Puyana. Caja N° 26. R. 111.
- Carta. Julián Orbón a Rafael Puyana. México-[S.l.]. 06-01-1961. Carta original manuscrita. AMF Fondo Puyana. Caja N° 26. R. 111.
- Carta. Julián Orbón a Rafael Puyana. México-[S.l.]. 19-01-1961. Carta original manuscrita. AMF Fondo Puyana. Caja N° 26. R. 111.
- Carta. Julián Orbón a Rafael Puyana. México-[S.l.]. 03-06-1961. Carta original manuscrita. AMF Fondo Puyana. Caja N° 26. R. 111.
- Carta. Julián Orbón a Rafael Puyana. México-[S.l.]. 05-04-1962. Carta original manuscrita. AMF Fondo Puyana. Caja N° 26. R. 111.
- Carta. Julián Orbón a Rafael Puyana. Nueva York-[S.l.]. 09-09-19[63?]. Carta original manuscrita. AMF Fondo Puyana. Caja N° 26. R. 111.
- Carta. Julián Orbón a Rafael Puyana. Nueva York-[S.l.]. 06-09-1966. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Marrón.
- Carta. Kenneth Gilbert a Rafael Puyana. Notre-Dame-Chartres-París. 30-04-1985. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Carpeta Varios. Correspondencia BBC.
- Carta. L. J. Anderson a Sir. Warwickshire-[S.l.]. 24-04-1985. Carta fotocopiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia BBC. Carpeta Varios. Adjunto de la carta anterior.
- Carta. Leah Narins a Rafael Puyana. Nueva York-París. 09-07-1965. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta HUROK USA. Pillados.
- Carta. Luisa Morales a Rafael Puyana. Garrucha (Almería)-[S.l.]. 25-05-2000. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 114. R. 2288.
- Carta. Malcolm Boyd a Ann Turner. Llanishen-[S.l.]. 12-04-1993. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia Ann Turner. Sobre blanco con carta y artículo.
- Carta. Marc Ducornet- Rafael Puyana. Montreuil-París. 21-07-1979. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja azul sin número. Cámara.
- Carta. Margot [Leight Milner] a Rafael Puyana. Londres-[S.l.]. 26-04-1985. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia Varios. Correspondencia BBC.
- Carta. Margot Leight Milner a Ann Turner. Londres-[S.l.]. 08-05-1985. Carta fotocopia manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia Varios. Correspondencia BBC.
- Carta. María Teresa Calderón (secretaria ejecutiva Comisión Colombiana para la Conmemoración del V Centenario del Descubrimiento de América) a Rafael Puyana. Santafé de Bogotá-Ronda (Málaga). 18-12-1991. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Proyecto Caracas-Bogotá-Barranquilla. Correspondencia sobre el proyecto.

- Carta. Marjuin Leuableu[?] a Rafael Puyana. Nueva York-[S.l.]. 18-02-1959. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Folio A3. Blanco.
- Carta. M[artín] Elste a Rafael Puyana. Berlin-París. 27-04-2009. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 87 Incluido en n. R. 1132.
- Carta. M[artín] Elste a Rafael Puyana. Berlin-París. 28-02-2011. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 87 Incluido en n. R. 1132.
- Carta. M[artín] Elste a Rafael Puyana. Berlin-París. 14-12-2011. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 87 Incluido en n. R. 1132.
- Carta. M[artín] Elste a Rafael Puyana. Berlin-París. 17-01-2012. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 87 Incluido en n. R. 1132.
- Carta. M[artín] Elste a Rafael Puyana. Berlin-París. 12-03-2012. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 87 Incluido en n. R. 1132.
- Carta M[artín] Elste a Rafael Puyana. Berlin-París. 23-04-2012. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 87 Incluido en n. R. 1132.
- Carta Martin Elste a Rafael Puyana. Berlin-París. 20-06-2012. Carta original mecanografiada. Caja N° 90. Sobre blanco. Martin Elste.
- Carta. Martin Elste a Rafael Puyana. Berlin-[S.l.]. 22-08-2012. Carta original mecanografiada. AMF Fondo Puyana. Caja N° 95. Sobre marrón.
- Carta. Maureen Garnham a Rafael Puyana. Londres-París. 28-12-1984. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia Varia. Correspondencia BBC.
- Carta. Montserrat Torrent Serra a Rafael Puyana. Barcelona-[S.l.] 12-09-1986. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 143. R. 2789.
- Carta. Nadia Boulanger a Rafael Puyana. París-[¿París?]. 21-04-1977. Carta original mecanografiada. AMF Fondo Puyana. Caja N° 95. Sobre con Correspondencia.
- Carta. Noemí Sanín de Rubio a Rafael Puyana. Caracacas-Bogotá. 24-04-1991. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Caracas- Bogotá-Barranquillas. Correspondencia sobre el proyecto.
- Carta. Norman Singer a ~~Elsie Hingworth~~ Elste. Nueva York-Nueva York. 23-04-1965. Cartas originales mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta HUOK USA. Pillados.
- Carta. Pilar [Jaramillo] de Zuleta a Rafael Puyana. Santafé de Bogotá-París. 06-11-1992. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 13. R. 2566.
- Carta. Rafael Puyana a Agnes Eisenberger. Nueva York-París. 28-02-1962. Carta, copia al carbón, original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta Colbert. Pillados.
- Carta. Rafael Puyana a Alain [Montebello?]. [S.l.]-[S.l.]. 14-02-2006. Carta original manuscrita y mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 90. Sobre blanco. Tarjeta.
- Carta. Rafael Puyana a Sra. Ana Milena de Gaviria. Bogotá-Bogotá. 15-04-1991. Carta, copia al carbón, original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Caracas-Bogotá-Barranquilla. Correspondencia sobre el Proyecto.
- Carta. Rafael Puyana a Andrés Goble. Londres-[S.l.]. 28-01-1984. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia Varia.
- Carta. Rafael Puyana a Andrew Huth. París-Londres. 04-06-1986. Carta, copia al carbón, mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118. Carpeta Decca.

- Carta. Rafael Puyana a M. Andrew Huth. París-Londres. 16-03-1987. Carta, copia al carbón, original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118. Carpeta Decca. Borradores.
- Carta. Rafael Puyana a Andrew Huth. París-Londres. 24-09-1987. Carta, copia al carbón, original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118. Carpeta Decca. Borradores.
- Carta. Rafael Puyana a Ann Colbert. Lakeville (Connecticut)- Nueva York. 04-10-1963. Carta, copia al carbón, mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta Colbert. Suelos.
- Carta. Rafael Puyana a [Ann] Turner. París-Londres. 21-09-1983. Carta, copia al carbón, original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). Carpeta Rosa: Correspondencia Ann Turner. BBC. Scarlatti.
- Carta. Rafael Puyana a Ann Turner (Music&Arts). [S.I.]-[S.I.]. 28-01-1984. Carta, copia al carbón, original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia Varia. Correspondencia BBC.
- Carta. Rafael Puyana a Ann Turner. Bogotá-Londres. 01-02-1984. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia con Ann Turner.
- Carta. Rafael Puyana a Ann Turner. París-Londres. 07-12-1984. Carta, copia al carbón, original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia con Ann Turner. 1 sobre blanco.
- Carta Rafael Puyana a Anne Opperman. París-Nueva York. 07-04-1966. Carta, copia al carbón, original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta HUOK USA. Pillados.
- Carta. Rafael Puyana a Anne Opperman. París-Nueva York. 08-06-1966. Carta, copia al carbón, mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta HUOK USA. Suelos.
- Carta. Rafael Puyana a Antonio Iglesias. Bogotá-Madrid. 01-04-1979. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 115. R. 1718.
- Carta. Rafael Puyana a Basil Douglas. [S.I.]-Londres. 28-01-1984. Carta, copia al carbón, original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Carpeta Varios. Correspondencia BBC.
- Carta. Rafael Puyana a Basil Douglas. París-[S.I.]. 10-10-1988. Carta manuscrita fotocopiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Marrón.
- Carta. Rafael Puyana a Christopher Li. París-Berlín. 04-01-2012. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 87 Incluido en n. R. 1132.
- Carta. Rafael Puyana a la comisión del Patrimonio Histórico-Artístico de Ronda. Consejería de Cultura y Medio Ambiente. Delegación Provincial de Málaga. Ronda, 30-08-1991. Expediente 35/90. Legajo 21. N° 20.
- Carta. Rafael Puyana a David J. May. París-Connecticut. 03-10-1976. Carta copia al carbón mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja azul sin número. Cámara. Documentación.
- Carta. Rafael Puyana a David J. May. París-Connecticut. 08-10-1979. Carta copia al carbón mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja azul sin número. Cámara. Documentación.
- Carta. Rafael Puyana a David Rubio. París-Cambridge. 10-12-1983. Carta original fotocopiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia varia.
- Carta. Rafael Puyana a David Rubio. Bogotá-Cambridge. 30-01-1984. Carta, copia al carbón, original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia varia.
- Carta. Rafael Puyana a Don Jesús Aguirre y Ortiz de Zárate (Duque de Alba). París-Madrid. [s.f.]. Carta copia al carbón. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Correspondencia (2).
- Carta. Rafael Puyana a Doris E. Hyman. París-Hoboken (New Jersey). 26-10-1974. Carta copia al carbón manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja azul sin numerar, Cámara. Documentación.

- Carta. Rafael Puyana a Elsie Illingworth. París-Nueva York. 29-04-1965. Cartas originales mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta HUOK USA. Pillados.
- Carta. Rafael Puyana a Francis Poulenc. [S.l.]-París. 03-11-1958. Carta, copia al carbón, original. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Correspondencia (2).
- Carta. Rafael Puyana a Harold Shaw. París-Nueva York. 29-04-1965. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta HUOK USA. Pillados.
- Carta. Rafael Puyana a Harold Shaw. París-Nueva York. 07-04-1966. Carta, copia al carbón, original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta HUOK USA. Pillados.
- Carta. Rafael Puyana a Hernando Santos Castillo (Director de *El Tiempo*, Bogotá). París-Bogotá (Colombia). 20-05-1987. Carta, copia al carbón, original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Prensa. Sobre 4.
- Carta. Rafael Puyana a Hernando Santos. París-Bogotá (Colombia). 00-05-1993. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Notas para programas y comentarios musicales.
- Carta. Rafael Puyana a Isabel de Falla. Bogotá-[S.l.]. 13-01-1984. Carta, copia al carbón, mecanografiada copia al carbón. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 130. R. 2472.
- Carta. Rafael Puyana a Isabel de Falla de García de Paredes. Bogotá-Madrid. 14-04-1991. Carta, copia al carbón, original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Proyecto Caracas-Bogotá-Barranquillas. Correspondencia sobre el proyecto.
- Carta. Rafael Puyana a José Antonio Abreu (Señor ministro). Bogotá- Caracas (Venezuela). 14-04-1991. Carta mecanografiada fotocopiada. AMF. Fondo Puyana Caja N° 118a. Proyecto Caracas-Bogotá-Barranquillas. Correspondencia sobre el proyecto.
- Carta. Rafael Puyana a José Antonio Abreu (Señor ministro). Santiago de Compostela-Caracas (Venezuela). 20-08-1991. Carta original. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Proyecto Caracas-Bogotá-Barranquillas. Correspondencia sobre el proyecto.
- Carta. Rafael Puyana a Kenneth. París-Notre-Dame-Chartres. 01-06-1985. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Carpeta Varios. Correspondencia BBC.
- Carta. Rafael Puyana a Laura Fernández de los Ríos (viuda de Francisco García Lorca). París-Madrid. 19-11-1978. Carta, copia al carbón, mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Correspondencia (2).
- Carta. Rafael Puyana a María Cristina Trujillo de Muñoz. Bogotá-[S.l.]. 06-07-1992. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Caracas-Bogotá-Barranquilla. Correspondencia sobre el proyecto.
- Carta. Rafael Puyana a Maurice Werner. Granada-París. 20-11-1995. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja No 118a. Notas para programas y comentarios musicales.
- Carta. Rafael Puyana a Martín Elste. París-Berlin. [s.f.]. Carta original manuscrita. AMF Fondo Puyana Caja N° 95. Sobre con correspondencia.
- Carta. Rafael Puyana a Mis-[?]. Cleveland-[S.l.] 08-11-1966. Borrador original manuscrito. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta HUOK-USA. Suelos.
- Carta. Rafael Puyana a M. Huth. París-Londres. 24-09-1987. Carta, copia al carbón, original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118. Carpeta Decca. Borradores.
- Carta. Rafael Puyana a Noemí Sanín de Rubio [Embajadora de Colombia en Venezuela]. Bogotá-Caracas (Venezuela). 14-04-1991. Carta, copia al carbón, original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Caracas-Bogotá-Barranquillas. Correspondencia sobre el proyecto.

- Carta. Rafael Puyana a Noemí Sanín de Rubio. Santiago de Compostela-Caracas (Venezuela). 20-08-1991. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Caracas-Bogotá-Barranquillas. Correspondencia sobre el proyecto.
- Carta. Rafael Puyana a Pedro Aguayo de Hoyos. Bogotá-Granada. 25-04-1989. Reproducida con la amable autorización de la bodega rondeña los *Descalzos Viejos*.
- Carta. Rafael Puyana a Peter Wadland. París-Londres. 02-12-1985. Carta, copia al carbón, original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118. Carpeta Decca.
- Carta. Rafael Puyana a Peter Wadland. París-Londres. 20-05-1987. Carta, copia al carbón, mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118. Carpeta Decca.
- Carta. Rafael Puyana a Peter [Wadland]. París-[S.l.]. 14-03-1990. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118. Carpeta Decca.
- Carta. Rafael Puyana a Robert Delphire. París-París. 26-06-1989. Carta fotocopia mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 67. Documentación Adjunta en R. 1190.
- Carta de Rafael Puyana a Roderia Von Benrigsen. Madrid. 15-05-1996. Carta original AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118 a. Notas y comentarios musicales.
- Carta. Rafael Puyana a Sheldon Gold. París-Nueva York. 29-04-1965. Carta, copia al carbón, original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta HUOK-USA. Pillados.
- Carta. Rafael Puyana a *The Cambridge Society for Early Music*. París-Cambridge (Massachusetts). 28-06-1966. Carta, copia al carbón, original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta HUOK USA. Suelos.
- Carta. Rafael Puyana a Societé de Musique d'autrefois. París-Neully Sur Seine. 06-03-1977. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 83. Adj. 1619.
- Carta. Rafael Puyana a Windred Aumel. París-Países Bajos. 01-10-1970. Carta mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Naranja; Programme de Notes for Spanish Album. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Naranja.
- Carta. Rafael Puyana a Xavier Montsalvatge. París-Barcelona. 30-10-1977. Carta, copia al carbón, mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia. 5. 1. Cartas cruzadas.
- Carta. Rafael Puyana a Xavier Montsalvatge. Bogotá-Barcelona. 01-04-1978. Carta, copia al carbón, original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia. 5. 1. Cartas cruzadas.
- Carta. Rafael Puyana a Xavier Monsalvatge. Bogotá-Barcelona. 14-04-1991. Carta, copia al carbón, original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Proyecto Caracas-Bogotá-Barranquillas. Correspondencia sobre el proyecto.
- Carta. Rafael Puyana a Xavier Montsalvatge. Ronda-Barcelona. 10-12-1994. Carta fotocopiada manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia. 5. 1.
- Carta. Richard Somerset a Rafael Puyana. Londres-Santiago de Compostela. 01-08-1984. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia Ann Turner. 1 sobre blanco.
- Carta. Robert Delpire a Rafael Puyana. París-París. 12-05-1989. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 63. Documentación Adjunta en R. 1190.
- Carta. Robert Goble & Sons a Rafael Puyana. Oxford-Bogotá (Colombia). 10-01-1984. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia Varia.
- Carta. Rose N. Mende a Rafael Puyana. Hartford-Lakeville (Connécticut). 12-04-1953. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 16. Incluido en N° R. 970.

- Carta. Ryo Yoshida a Rafael Puyana. [S.l.]-[S.l.]. 13-04-1984. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia Varia.
- Carta. Samuel Edo. Salazar E. a Rafael Puyana. Sevilla-Ronda (Málaga). 02-06-1992. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Correspondencia Caracas-Bogotá-Barranquillas. Correspondencia sobre el Proyecto.
- Carta. Sheldon Gold a Rafael Puyana. Nueva York-Santiago de Compostela. 12-09-1963. Carta, copia al carbón, original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta HUOK USA. Suelos.
- Carta. Sheldon Gold a Rafael Puyana. Nueva York-París. 30-04-1965. Cartas originales mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta HUOK USA. Pillados.
- Carta. Sheldon Gold a Rafael Puyana. Nueva York-París. 26-04-1966. Carta mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta HUOK USA. Suelos.
- Carta. Shelly [Gold] a Rafael Puyana. [New York]-[S.l.]. [06-05-1965?]. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta HUOK-USA. Pillados.
- Carta. Societé de Musique d'autrefois a Rafael Puyana. Neully Sur Seine-París. Sin fecha. Carta fotocopia mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 83. Adj. 1619.
- Carta. Thomas W. Colley a Rafael Puyana. Lakeville-Boston. 08-06-1950. Carta original mecanografiada. AMF Fondo Puyana. Caja N° 103.
- Carta. Valerie Robinson a Rafael Puyana. [S.l.]-[S.l.]. 16-02-1986. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia Varia.
- Carta. Walter Prude a Rafael Puyana. Nueva York-Lakeville (Connecticut). 15-09-1964. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta HUOK USA. Pillados.
- Carta. Walter Prude a Rafael Puyana. Nueva York-París. 12-07-1965. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta HUOK USA y Caja N° 63. Documentación adjunta en R. 1190.
- Carta. [¿Wanda Landowska?] a Ernesto Puyana. [S.l.]-Londres. 01-06-1953. Carta original mecanografiada. AMF Fondo Puyana. Caja N° 95. Sobre con correspondencia.
- Carta. Wanda Landowska a la Familia de Rafael Puyana. [S.l.]-[S.l.]. 31-12-1953. Carta original mecanografiada. AMF Fondo Puyana. Caja N° 95. Sobre con correspondencia.
- Carta. Wanda Landowska a Marc Pincherle. Lakeville-París. 06-05-1951. Carta original mecanografiada. AMF Fondo Puyana. Caja N° 95. Sobre con correspondencia.
- Carta. Willard Martin a Rafael Puyana. U.S.A-[S.l.]. 14-07-[s.f.]. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja azul sin número. Cámara. Sobre marrón 05-12-2005.
- Carta. Willard Martin a Rafael Puyana. U.S.A-[S.l.]. 11-05-1998. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 89. Adj. R. 1572.
- Carta. Willems C. de Jong a Rafael Puyana. Gravenhage-París. 14-03-1975. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja s. n (III) R. 3604.
- Carta. William R. Dowd a Rafael Puyana. Waltham (Massachusetts)-Lakeville (Connecticut). 02-04-1957. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Folio A3 Blanco.
- Carta. William R. Dowd a Rafael Puyana. Waltham (Massachusetts)-Lakeville (Connecticut). 29-05-1957. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Folio A3 Blanco.
- Carta. Xavier Montsalvatge y Elena Pérez de Montsalvatge a Rafael Puyana. [S.l.]-[S.l.]. 12-06-[s.f.]. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia. 5. 1. Cartas cruzadas.

- Carta. Xavier Montsalvatge a Rafael Puyana. Barcelona-[S.l.]. 19-04-1976. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia. 5. 1. Cartas cruzadas.
- Carta. Xavier Montsalvatge a Rafael Puyana. Barcelona-[S.l.]. 01-09-1976. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia. 5. 1. Cartas cruzadas.
- Carta. Xavier Montsalvatge a Rafael Puyana. Barcelona-[S.l.]. 16-10-1976. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia. 5. 1. Cartas cruzadas.
- Carta con sobre. Xavier Montsalvatge a Rafael Puyana. Barcelona-[S.l.]. 02-02-1977. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia. 5. 1. Cartas cruzadas.
- Carta con sobre. Xavier Montsalvatge a Rafael Puyana. Barcelona-París. 02-03-1977. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia. 5. 1. Cartas cruzadas.
- Carta con sobre. Xavier Montsalvatge a Rafael Puyana. Barcelona- París. 20-04-1977. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia. 5. 1. Cartas cruzadas.
- Carta con sobre. Xavier Montsalvatge a Rafael Puyana. Barcelona-[S.l.]. 08-09-1977. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia. 5. 1. Cartas cruzadas.
- Carta. Xavier Montsalvatge a Rafael Puyana. Barcelona-París. 08-11-1977. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia. 5. 1. Cartas cruzadas.
- Carta. Xavier Montsalvatge a Rafael Puyana. Barcelona-París. 29-11-1977. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia. 5. 1. Cartas cruzadas.
- Carta. Xavier Montsalvatge a Rafael Puyana. Barcelona-París. 08-03-1978. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia. 5. 1. Cartas cruzadas.
- Carta. Xavier Montsalvatge a Rafael Puyana. Barcelona-[S.l.]. 09-05-1978. Carta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia. 5. 1. Cartas cruzadas.
- Carta. Xavier Montsalvatge a Rafael Puyana. Barcelona-Granada. 08-06-1978. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia. 5. 1. Cartas cruzadas.
- Carta. Xavier Montsalvatge a Rafael Puyana. Barcelona-[S.l.]. 09-10-1979. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia. 5. 1. Cartas cruzadas.
- Carta con sobre. Xavier Montsalvatge a Rafael Puyana. Barcelona-París. 04-11-1998. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia. 5. 1. Cartas cruzadas.
- Carta. Xavier Montsalvatge a Rafael Puyana. Barcelona-París. 27-12-1997. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia. 5. 1.
- Carta. Xavier Montsalvatge y Elena Pérez de Montsalvatge a Rafael Puyana. Barcelona-París. 27-12-1997. Carta original mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia. 5. 1. Cartas cruzadas.
- Email. Betina Santos a MH Garnier. [S.l.]-[S.l.]. 18-03-2012. Email original mecanografiado. AMF Fondo Puyana. Caja N° 90.
- Fax. Albert Kay Associates a Mr. Brian M. Levine. Nueva York- [Copias a París, Málaga y Bogotá]. 23-11-1993. Fax fotocopiada mecanografiada. AMF. Fondo Puyana Caja N° 100. Correspondencia 5. 1.
- Fax. Albert Kay Associates a Mr. Brian M. Levine. Nueva York-Nueva York. 23-11-1993. Fax fotocopiada mecanografiada. AMF. Fondo Puyana Caja N° 100. Correspondencia 5. 1.
- Fax. Albert Kay [Albert Kay Associates] a Mr. Brian Levine [Executive Vice-President Dorian Recordings]. Nueva York- [Copias a París, Málaga y Bogotá]. 18-02-1994.

- Fax. Luisa Morales a Rafael Puyana. Garrucha (Almería)-[S.l.]. 04-10-2000. Fax original mecanografiado. AMF. Fondo Puyana Caja N° 114. R. 2288.
- Nota. Ann Turner a Rafael Puyana. [S.l.]-[S.l.]. 05-07-1984. Nota fotocopiada mecanografiada. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia Ann Turner. 1 Sobre blanco.
- Postal. Alejandro Massó a Rafael Puyana. 2001. Postal original. Todos se encuentran en el AMF Fondo Puyana. Caja N° 157. R. 3974.
- Postal. Ann Turner a Rafael Puyana. [S.l.]-[S.l.]. 13-08-1986. Postal original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia con Ann Turner.
- Postal. Ann Turner a Rafael Puyana. [S.l.]-[S.l.]. 19-02-2004. Postal original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 83 Adj. 1615.
- Postal. Helen Maton a [Rafael Puyana?]. [S.l.]-[S.l.]. [s.f.]. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia Varios. Correspondencia BBC.
- Postal de clave. Musée Instrumental Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles. Clavecin à double clavier. Construit par H. A. Hass à Hambourg en 1734. (cat. N° 630). AMF. Fondo Puyana. Caja N° 89. R. 1570 pp. 88-89.
- Tarjeta. Ann Turner a Rafael Puyana. 12 Edwards College, South Cerney, Cirencester-[S.l.]. 13-04-1988. Tarjeta original manuscrita. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia con Ann Turner.
- Tarjetón. Claude Bernard a Rafael Puyana. 28-12-2004. [S.l.]-París. Tarjetón original manuscrito. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 80 R. 3102.
- Telefax message. Brian M. Levine a Mr. Kay. [S.l.]-[S.l.]. 28-02-1994. Fax original mecanografiado. Todo en AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia 5. 1.

A.3 Discografía

- Musique pour guitare & clavecin* [Grabación sonora] / Rudolf Straube (1717- 1785), Manuel Ponce (1882-1948), Stephen Dodgson (1924-2013), Rudolf Straube (1717-1786). JOHN WILLIAMS, guitarra; RAFAEL PUYANA, clavecin; JORDI SAVALL, viola da gamba. New York: Columbia Masterwordks, 1972. AMF. Fondo Puyana. C. 101-2682 y C. 101-2705.
- Six partitas from the Clavier-Übung I* [Grabación sonora] / Johann Sebastian Bach (1685-1750). RAFAEL PUYANA, clavecin. [S.l.]: Sanctus Recordings (P), 2014. pp. 41- 51.

A.4 Documentación

- [s.a.]. «La integran Betancur, López y la primera dama. Nueva comisión preparatoria del V centenario del descubrimiento». AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Programa Caracas-Bogotá-Barranquilla. Prensa. Recortes en torno al «V Centenario».
- [s.a.]. Detalle de un grabado alemán del siglo XVIII por J. Mel. Süsslinus representando una dama que juega sobre el clavecín con tres teclados acompañando a una cantante (Colección R. Puyana) París. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia Ann Turner.
- [s.a.]. Dibujo de la longitud de una cuerda (16 pies) Pleyel. AMF Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta Negra de Anillas.
- [s.a.]. *Die Sonateu Domenico Scarlatti. German Text.* AMF. Fondo Puyana. Caja N° 90.

- [s.a.]. *Domenico Scarlatti*. [S.l.]. [s.f.]. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Notas para programas y comentarios musicales.
- [s.a.]. Fotocopia de un artículo de Revista «Regars». AMF. Fondo Puyana. Caja N° 63. Documentación Adjunta en R. 1191.
- [s.a.]. Fotografía Réalités. 33, Rue Saint-Georges París 9° AMF Fondo Puyana. Caja N° 89 R. 1570 p. 14.
- [s.a.]. Fotografías de la Orquesta de Cadaqués con Rafael Puyana, Xavier Montsalvatge y Gianandrea Noseda. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Fotografías.
- [s.a.]. Lista de invitados. Conferencia del Hotel en Toulouse, La Galerie Dorée (París). 13-11-2008. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 91.
- [s.a.]. Portada discográfica. Grabación de las *Sonatas de Mozart* de Wanda Landowska. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 95. Sobre varios Wanda Landowska.
- [s.a.]. Tapa del clave original Hass (1740). AMF. Fondo Puyana. Caja N° 90. Forro blanco.
- Anuncio de concierto. Hartt Musical Foundation (Hartford), 07-06-1956. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100.
- Carnet de usuario BNF. 13 febrero 1956 (AMF. Fondo Puyana. Caja N° 66. R. 2418).
- Carnet de usuario BNF. 25 diciembre 1962 (AMF. Fondo Puyana. Caja N° 66 R. 2428).
- Cartas y faxes (1993-1994) entre Albert Kay Associates, Rafael Puyana y Brian M. Levine (Executive Vice president de *The Dorian Group*) sobre el contrato para la grabación de un disco. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Correspondencia 5. 1. Sobre 8 y Caja N° 100. Prensa.
- Carpeta *Julius Hartt*. School fo Music. Hartford. AMF. Fondo Puyana Caja N° 119.
- Carpeta con recortes de prensa encontrada en del citado programa. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Programa Caracas-Bogotá-Barranquilla. Prensa. Recortes en torno al «V Centenario».
- Carpeta negra de anillas. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta Anillas Negras; Cuaderno de Notas Pleyel. 30-08-1957. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a.
- Cartel del programa de mano. Rafael Puyana (clave). Palais de Fontainebleau. Conservatorio Américain. Salle du Jeu de Paume. 24-07-1970. 17h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.
- Cartel del Festival Utrecht'90 Celebrado del 24-08-1990 al 02-09-1990. Oude Muziek. Holland. Concierto de Rafael Puyana 28-08-1990. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127 Programas.
- Contratación 30-11-1964 para un año más de conciertos [01-12-1963, 30-11-1966] AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta HUOK USA. Pillados.
- Contrato entre Disques Lumen y Rafael Puyana. París. 30-06-1960. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta Colbert. Pillados. Reproducida con la amable autorización del AMF.
- Contrato Hurok Attractions. Concierto 21-11-1966. Universidad de Riverside (California). Firma 15-11-1965. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. HUOK USA. Suelos.
- Contrato Hurok Attractions. Conciertos 23 y 24 octubre 1966. *Carnegie Hall* (Nueva York). Firma 04-01-1966. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. HUOK USA.
- Contrato Hurok Attractions. Concierto 06-11-1966. Universidad de Cleveland (Ohio). Firma 24-02-1966. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. HUOK USA. Suelos.
- Contrato Hurok Attractions. Concierto y conferencia 26 y 27 octubre 1966. Universidad de Ohio Wesleyan (Delaware, Ohio). Firma 04-01-1966. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. HUOK USA.

- Contrato Hurok Attractions. Concierto 18-11-1966. Universidad de California. Firma 09-04-1966. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. HUOK USA. Sueltos.
- Contrato. BBC TV [08-12-1983]. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). Carpeta Rosa Ann Turner. BBC. Sueltas.
- Discurso que Don Jesús Aguirre leyó en la R.A.E en su recepción pública el 11-12-1986 en Madrid. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 131 Adj R. 3418.
- Documento. Firma consentimiento de cesión del cuadro *La comunianta* de Puyana. Darmstadt- París. 04-04-1985. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 63. Documentación Adjunta en R. 1191.
- Factura. 2 facturas de transporte. 16-06-1995. Robert Goble et Son Angleterre a Mr. Alvaro Huertas. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 90. Sobre. Goble 3 Manual copy of Hass 1740. Tunning Key. Plucking Order. Key to Goble 2 manual copy of Brussels Hass.
- Factura. Entrega del cuadro de *La comunianta* de Puyana. París-París. 21-06-1985. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 63. Documentación Adjunta en R. 1191.
- Factura. Recogida del cuadro de *La comunianta* de Puyana. París-París. 11-09-1989. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 63. Documentación Adjunta en R. 1191.
- Factura copia del Hass 1740 (Goble 1994) en Service Export a Rafael Puyana. Londres-París. 21-06-1995. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 90. Sobre Goble 3 Manual Copy.
- Factura. Ann Colbert a Rafael Puyana. Nueva York-[S.l.]. 22-05-1961. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta Colbert. Pillados.
- Factura. André François Villon a Rafael Puyana. Nueva York-París. 15-03-1987. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta DECCA. Correspondance and programme notes.
- Factura copia del Hass 1740 (Goble 1994) en Service Export a Rafael Puyana. París-Colombia. 21-06-1995. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 90. Sobre Goble 3 Manual Copy of Hass 1740.
- Factura. Music & Arts Department BBC Television-Rafael Puyana. 23-05-1984. Caja N° 48 (II). Correspondencia Varia. Correspondencia BBC.
- Folleto. *Concerto italien, Fantasia chromatique et fugue, Partita en si bémol majeur, Toccata en Ré majeur* / J. S. Bach (1685-1750). WANDA LANDOWSKA, clavecin. Francia, La Voix de Son Maître, 1958. AMF. Fondo Puyana. C. 96-3034.
- Programa Repsol YPF para la Música de Latinoamérica bajo el auspicio de Unesco.* AMF. Fondo Puyana. Caja N° 157 R. 3974.
- BBC. *Layout of program.* AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). Carpeta Rosa Ann Turner BBC. Sobre amarillo.
- GALLOCHE, Louis. *Tableau exposé à Londres attribuée à Louis Galloche (1670-761). Marché de l'Art.* AMF. Fondo Puyana. Caja N° 90.
- PUYANA, Rafael. 1 hoja mencanografiada. Lista de los escritos de Wanda Landowska. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 95. Sobre con escritos de W. L.
- PUYANA, Rafael. 3 hojas escritas por Rafael Puyana sobre el libro *Wanda Landowska on music.* AMF. Fondo Puyana. Caja N° 95. Sobre con manuscritos.
- PUYANA, Rafael. 3 hojas autógrafas de Rafael Puyana sobre el libro *Mefisto: Alberto Iriarte.* AMF. Fondo Puyana. Caja N° 80 R. 3102.
- PUYANA, Rafael. 2 hojas manuscritas. Borrador de un artículo sobre Wanda Landowska «Belgrade Lecture». AMF. Fondo Puyana. Caja N° 58 Adj. R. 2291.

- PUYANA, Rafael. Añadido y correcciones en página 3 y 5 [1 hoja]. Adjunto a PUYANA, Rafael. «Influencias ibéricas y aspectos por investigar en la obra para clave de Domenico Scarlatti». Fotocopia libro. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). Carpeta Scarlatti Notes. Borradores sueltos.
- PUYANA, Rafael. Borrador. Instruments. [1 hoja]. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Correspondencia Ann Turner.
- PUYANA, Rafael. Borrador. Instruments. [3 hojas]. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Notas para programas y comentarios musicales.
- PUYANA, Rafael. Borrador número 3. Sección A y B/P ideado por Rafael Puyana. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I).
- PUYANA, Rafael. Comentarios musicales «La música española para instrumentos de tecla». AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Naranja. Programas sueltos.
- PUYANA, Rafael. «Como ciudadano de lo que fue el Nuevo Reino de Granada». [S.l.]: [s.n.], [s.f.], p. 1. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 21. Sobre. Conferencias artículo Putnam Aldrich.
- PUYANA, Rafael. Conferencia Salamanca. Aspectos que faltan por investigar [2 hojas]. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). Carpeta Scarlatti Notes. Sobre Notes Scarlatti.
- PUYANA, Rafael. Conferencia. Congreso musicología, Salamanca. «Influencias ibéricas y aspectos por investigar en la obra para clave de Domenico Scarlatti». Santiago de Compostela, 00-09-1985, pp.1-14. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). Carpeta Scarlatti Notes.
- PUYANA, Rafael. «Conferencia ilustrada del clavecinista Rafael Puyana». [S.l.]: [s.n.], [s.f.], pp. 1-6. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 21. Sobre. Conferencias artículo Putnam Aldrich.
- PUYANA, Rafael[?]. Descripción de los diferentes registros del clave Pleyel Grand Modèle [8 hojas]. AMF Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta Negra de Anillas.
- PUYANA, Rafael. «Dificultades en lograr la completa autenticidad» y «Elementos de expresión». [S.l.]: [s.n.], [s.f.], pp. 1-2. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 21. Sobre. Conferencias artículo Putnam Aldrich.
- PUYANA, Rafael. «Diversos aspectos sobre la interpretación de la música para clave». [S.l.]: [s.n.], [s.f.], p. 1. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 21. Sobre. Conferencias artículo Putnam Aldrich.
- PUYANA, Rafael. «Domenico Scarlatti y su influencia en la música española para teclado». [S.l.]: [s.n.], [s.f.], pp. 1-5. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a.
- PUYANA, Rafael. «Domenico Scarlatti and his sonatas» Versión mecanografiada con anotaciones. [S.l.]: [s.n.], [s.f.], pp. 1-15. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). Carpeta Scarlatti Notes.
- PUYANA, Rafael. «Domenico Scarlatti and his sonatas LP Album Notes». [S.l.]: [s.n.], [s.f.], pp. 1-17. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). Carpeta Scarlatti Notes.
- PUYANA, Rafael. «El renacimiento del clavicémbano [...] se debe, sin duda a la genial personalidad de Wanda Landowska». [S.l.]: [s.n.], [s.f.], pp. 1-4. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 21 Sobre. Conferencias Artículo Putman.
- PUYANA, Rafael. *Escrito de Rafael Puyana sobre técnica y cómo debe ser trabajada*. [S.l.]: [s.n.], [s.f.], pp. 1-13. AMF. Fondo Puyana Caja N° 21. Sobre Marrón. Exercises de Technique. Reproducida con la amable autorización del AMF.
- PUYANA, Rafael. Escrito mecanografiado. Nota sobre el término Clavicémbalo [1 hoja]. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 119. Carpeta amarilla.
- PUYANA, Rafael. «Explanatory comments of my choice of sonatas». [S.l.]: [s.n.], [s.f.], pp. 1-6. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I).

- PUYANA, Rafael. Hoja N° 5. Asterisco Rojo [1 hoja]. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). Carpeta Scarlatti Notes. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). Carpeta Scarlatti Notes. Borradores sueltos.
- PUYANA, Rafael. Hojas incompletas de la activación de los pedales [3 hojas]. AMF Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta Negra de Anillas.
- PUYANA, Rafael. «Homenaje a Xavier Montsalvatge». París, 00-07-2004 [1 hoja]. Incluido en el Fax. Rafael Puyana a Mónica Pagés. París. 20-07-2004. ms original fotocopiado. AMF. Fondo Puyana Caja N° 100. 5. 1 Correspondencia.
- PUYANA, Rafael. «Influencias ibéricas y aspectos por investigar en la obra para clave de Domenico Scarlatti» [5 hojas]. Fotocopia libro. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). Carpeta Scarlatti Notes.
- PUYANA, Rafael. «Influencias ibéricas y aspectos por investigar en la obra para clave de Domenico Scarlatti». Conferencia de Rafael Puyana. Congreso de Musicología, Salamanca. Santiago de Compostela, septiembre 1985 [5 hojas]. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). Carpeta Scarlatti Notes. Nota: está corregido por José López Calo.
- PUYANA, Rafael. «Introducción» y «Escrito *Música en Compostela*. París. 15-04-2007», realizado manuscrito y a máquina respectivamente [2 hojas]. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 91. Escrito.
- PUYANA, Rafael. «Instruments. Sources and chronology» [3 hojas]. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). Carpeta Scarlatti Notes.
- PUYANA, Rafael. «Instruments» [1 hoja]. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I).
- PUYANA, Rafael. «Jusqu'à la publication par Ralph Kirkpatrick de sa monumentale biographie de Domenico Scarlatti» [30 hojas]. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). Carpeta Scarlatti Notes.
- PUYANA, Rafael. «La búsqueda de la autenticidad en la interpretación de la Música Antigua». [S.l.]: [s.n.], [s.f.], pp. 1-5. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 21. Sobre. Conferencias artículo Putnam Aldrich.
- PUYANA, Rafael. «La Música Antigua Española para clave» [9 hojas]. París. 00-05-1992. Escrito mecanografiado. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Notas para programas y comentarios musicales.
- PUYANA, Rafael. «Los instrumentos» [1 hoja]. Escrito mecanografiado. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Notas para programas y comentarios musicales.
- PUYANA, Rafael. «Los problemas relacionados con la interpretación de la Música Antigua». [S.l.]: [s.n.], [s.f.], pp. 1-3. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 21. Sobre. Conferencias artículo Putnam Aldrich.
- PUYANA, Rafael[?]. Medidas de un clave [1 hoja]. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Naranja.
- PUYANA, Rafael. «Musical Commentaires. In my student days» [3 hojas]. Santiago de Compostela, agosto, 1990. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Rosa Fuxia.
- PUYANA, Rafael. Notas al Programa. Londres. 15-05-1988. Escrito mecanografiado en inglés [4 hojas]. AMF. Fondo Puyana. N° 118a. Notas para programas y comentarios musicales.
- PUYANA, Rafael. Notas al programa por Rafael Puyana. Ronda (Málaga). 00-05-1990 [3 hojas]. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118 a. Correspondencia (2). Notas para programas y comentarios musicales.
- PUYANA, Rafael. Notas del disco De Falla [1 hoja]. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Textos de Rafael Puyana.
- PUYANA, Rafael. Notas del disco Decca [3 hojas]. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118. Carpeta Decca. Incluye un borrador con la relación de imágenes y contenido a incluir en el disco.

- PUYANA, Rafael. Notas manuscritas por Puyana de cómo deben estar las cuerdas según las indicaciones de Landowska. AMF Fondo Puyana [2 hojas. Metal France al inicio]. Caja N° 118b. Carpeta Negra de Anillas.
- PUYANA, Rafael. Notas manuscritas sobre la regulación de un clave [3 hojas]. 15-03-1952. AMF Fondo Puyana. Caja N° 118b. Carpeta Negra de Anillas.
- PUYANA, Rafael. *Notes sur le programme Festival de Lille*. San Jacques de Compostela (Galicia. España.) 00-08-1991. Escrito mecanografiado [6 hojas]. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Notas para programas y comentarios musicales.
- PUYANA, Rafael. Obras Side A y Side B. Índice Virtuoso Sonatas and Fandangos realizado por Rafael Puyana [5 hojas]. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Decca. Correspondence and programme notes.
- PUYANA, Rafael. «Popayán en París». París. 30-11-1977. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Escritos de Puyana.
- PUYANA, Rafael. Presentación de dos discos compactos de *Música Española para clave y fuertepiano*. [25 hojas]. 08-08-2007. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 91.
- PUYANA, Rafael. Programa definitivo de la conferencia del *Hotel de Toulouse*. [12 hojas]. La Galerie Dorée (París). 13-11-2008. Referencias de las obras e instrumentos utilizados y el texto definitivo de la conferencia. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 91.
- PUYANA, Rafael. *Programme de Notes for Spanish Album* [18 hojas]. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Naranja.
- PUYANA, Rafael. Proyecto de un conjunto de manifestaciones culturales que tendrán lugar en Caracas (Venezuela), Bogotá y Barranquilla (Colombia). Del 21 de enero a finales de marzo de 1992. Bogotá, D.E. 10-04-1991 [5 hojas]. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Programa Caracas-Bogotá-Barranquilla.
- PUYANA, Rafael. Recorte de una figura [parece la publicación de *Mefisto* donde Puyana escribe sobre obras de arte] [1 hoja]. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 158. R. 3981.
- PUYANA, Rafael. Repertorio musical de la conferencia dictada por Don Rafael Puyana el 08-08-2007 en la Capilla Real del Hostal de los Reyes Católicos en Santiago de Compostela. [3 hojas]. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 91.
- PUYANA, Rafael: [1] Repertorio musical de la conferencia dictada por Don Rafael Puyana el 08-08-2007 en la Capilla Real del Hostal de los Reyes Católicos en Santiago de Compostela. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 91. Escrito [3 hojas]; [2] Documento igual que el anterior, pero con la duración de cada obra. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 91. Escrito [2 hojas]; [3] Repertorio Musical de la conferencia dictada por Rafael Puyana el 09-08-[2007?] en la Capilla Real del Hostal de los Reyes Católicos en Santiago de Compostela [4 hojas]. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 91. Escrito.
- PUYANA, Rafael. Scarlatti. Sonatas Recorded Scarlatti. (1-16). París. Hampstead [1 hoja]. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). Carpeta Rosa Ann Turner. BBC. Scarlatti. Sueltas.
- PUYANA, Rafael. *Script*, pp. 1-72. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). Carpeta Rosa Ann Turner. BBC.
- PUYANA, Rafael. Significado del clave para Rafael Puyana [1 hoja]. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Información Biográfica Rafael Puyana. Reproducida con la amable autorización del AMF.
- PUYANA, Rafael. Sonatas incluidas en el repertorio. Realizado por Puyana en el año 1983 [2 hojas]. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I).
- PUYANA, Rafael. «Sonate en fa majeur K106. Sonate en Fa majeur 107» [2 hojas]. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). Carpeta Scarlatti Notes.
- PUYANA, Rafael. «*Specifications (complete) of the three-manual harpsichord by Hieronymus Albrecht Hass, Hamburg, 1740*» [1 hoja]. Caja N° 118. Carpeta Decca.

- PUYANA, Rafael. «The Quest for authenticity in musical revival in a strictly 20th century phenomenon» [S.l.]: [s.n.], [s.f.], pp. 1-14. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 21. Sobre. Conferencias. Artículo Putnam Aldrich.
- PUYANA, Rafael. «Until the publication of Ralph Kirkpatrick monumental biography de Domenico Scarlatti» [13 hojas]. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). Carpeta Scarlatti Notes.
- PUYANA, Rafael. «Wanda Landowska», pp. 55-58. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 95. Sobre con recortes de prensa.

A.5 Libros

- [s.a.]. *Cappriccio da Hendel per il Cembalo*. [S.l.], [s.n.], [1975]. AMF. Fondo Puyana. C. s. n. III-3604.
- [s.a.]. *Geneviève Thibault, comtesse Hubert de Chambure une vie au service de la musique*. París, Société des amis du Musée instrumental du Conservatoire National Supérieur de musique de París, 1981. AMF. Fondo Puyana. C. 133-3319.
- AA. VV. *Domenico Scarlatti en España: catálogo general de las exposiciones: Utopía y realidad en la arquitectura, Iconografía Musical, Salón y Corte una nueva sensibilidad*. Museo Municipal. Instituto Nacional de las artes y de la Música. Madrid, 1985. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I).
- AA. VV. *Scarlatti e Portugal. Ministerio da Cultura. Comissão Nacional do Ano Europeu da Música*. Exposición del 4 a 30 de noviembre de 1985. Galeria Almada Negreiros (Lisboa), AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). Programas y revistas sueltas.
- CARRERAS, Juan José; BOYD, Malcom (ed.). *Music in Spain during the eighteenth century*. Cambridge, Cambridge University Press, 1998. AMF. Fondo Puyana. C. 113-3314.
- COBO BORDA, Juan Gustavo. *Juan Cárdenas*. Santafé de Bogotá, Seguros Bolivar, 1991. AMF. Fondo Puyana. C. 31-544.
- DE VRIES, Willem. *Sonderstab Music. Music confiscations by the Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg under the Nazi Occupation of Western Europe*. Amsterdam, University Press, 1996. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 95. Revistas.
- ELSTE, Martin. *Die Dame mit dem Cembalo: Wanda Landowska und die Alte Music*. Mainz, Schott, cop. 2010. AMF. Fondo Puyana. C.87-1132.
- EMERY, Anthony [et al.]. *The story of Dartington*. [S.l.], Eric McNally, 1967. AMF. Fondo Puyana. C.63-1224.
- GAVOTY, Bernard. *Wanda Landowska*. Portraits de Roger Hauert; texte de Bernard Gavoty, Genève, Geneva, Suiza, Éditions René kister, cop. 1956. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 95. Revistas.
- HOFF, Ursula. *The National Gallery of Victoria*. Londres, Thames and Hudson, 1973. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Carpeta Ann Turner.
- HUBBARD, Frank. *Harpsichord Regulating and Repairing*. Boston, Tuner's Supply Inc, cop. 1963. AMF. Fondo Puyana. C. 21-3918.
- HUBBARD, Frank. *Three centuries of harpsichord making*. Cambridge, Massachusetts, Harvard, University Press, 1970. AMF. Fondo Puyana. C. 91-3803.
- IGLESIAS GIMÉNEZ, Antonio. *Federico Mompou: su obra para piano*. Madrid, Alpuerto D. L, 1976. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 142-3368.
- IRIARTE ROCHAM, Alberto [et al.]. *Mefisto*. Bogotá, D.C. Colombia, 2004. AMF. Fondo Puyana. C. 80-3093.

- JANES, Clara. *La vida callada de Federico Mompou*. Barcelona, Ariel, 1975. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 142-3371.
- LEROLLE, Rouart (ed.). Descripción y críticas del *Concert Champêtre* de Poulenc. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Prensa. Sobre 7.
- MARTIN, Elste. *Modern harpsichord music: a discography*. Westport (Connecticut). Greenwood Press, 1995. AMF. Fondo Puyana. C. 89-1570.
- MARTIN, Elste. *The High Priestess of the Harpsichord Wanda Landowska and Early music: catalogue for the temporary exhibition at the Berlin Musikinstrumenten-Museum Berlin*, Institut für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz, cop. 2009. AMF. Fondo Puyana. C. 87-1279.
- MARTY, Daniel. *Une dame Nommee Wanda*. Francia, Mairie de Saint-Leu-la-Fôret, [s.f.]. AMF Fondo Puyana. Caja N° 95. Revistas.
- MASÓ, Alejandro (ed.). *El libro de una organista del Cusco: Libro de tecla de Ymelda Bungo: composiciones breves del siglo XVIII para clavecín en un manuscrito de los Andes*. [S.l.], [s.n.], [19?]. AMF. Fondo Puyana. C. 157-3972.
- MONTALVATGE, Xavier. *Papeles autobiográficos al alcance del recuerdo*. Madrid, Ed. Fund. Banco Exterior, 1988. AMF. Fondo Puyana. C. 100-3075.
- ORBÓN, Julián. *En la esencia de los estilos y otros ensayos*. Madrid, Colibrí, 2000. AMF. Fondo Puyana. C.154-3761.
- RESTOUT, Denise; HAWKINGS, Robert (ed.). *Landonwska on music*. New York, Stein and Day, 1964. AMF. Fondo Puyana. C. 96-2966, C. 96-2967, C.96-2968.
- RUIZ DE TARAZONA, Andrés. *Luys de Narváez y la Escuela de Vihuelistas Españoles*. Granada, Asociación Cultural Hispano Alemana, 1980. AMF. Fondo Puyana. C. 84-3627.
- SACHEVERELL, Sitwell. *A Background for Domenico Scarlatti*. Londres, Faber and Faber, 1935. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Carpeta Ann Turner.
- SEMPÉ, Skip. Programa. *Manuel de Falla y Wanda Landowska: encrucijadas de un teclado*. París, 2010. AMF. Fondo Puyana Caja N° 95. Sobre varios Wanda Landowska.
- WALISZEWSKI, K. *Marysienka*. Lady Mary Loyd (trad. francés). Londres, William Heinemann, 1898. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Carpeta Ann Turner.

A.6 Partituras

- EVETT, Robert. *Particella de clave de la Sonata anterior* [partitura]. [S.l.]: [s.n.], [1955]. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 26-105.
- EVETT, Robert. *Sonata for cello and harpsichord. Particella de cello* [partitura]. New York, American Composers Alliance, [1955]. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 26-104.
- LANDOWSKA, Wanda. *Valse pour piano* [partitura]. París, Pierre Lafitte, 1909. AMF. Fondo Puyana. Caja. N° 95. Sobre varios Wanda Landowska.
- MONTALVATGE, Xavier. *Concerto del Albayzín*. [partitura]. [S.l.]: [s.n.], [1976-1977]. AMF. Fondo Puyana. C. 100- R. 3066.
- MONTALVATGE, Xavier. *Concerto del Albayzín*. [partitura]. [S.l.]: [s.n.], [ca. 1978]. AMF. Fondo Puyana. C 100-3068.

- POULENC, Francis. *Suite française pour piano: d'après Claude Gervaise (S. XVI)* [partitura]. París, Durand & Cie., cop. 1948. AMF. Fondo Puyana. C. 26-80.
- ORTIZ, Diego. *Recercada segunda sobre Dulce Memoire*. [partitura]. [Basel]: [s.n.], [196?]. AMF. Fondo Puyana. C. 45-1245.
- SCARLATTI, Domenico. «K 492» [partitura]. *Domenico Scarlatti. Sonates vol. X. K. 458-506*. Kenneth Gilbert. (ed.). París, Heugel, 1972. pp. 144-147. AMF. Fondo Puyana. C. 28-2855.
- SCARLATTI, Domenico. «L 14». [partitura]. *Scarlatti Opere complete per clavicembalo. Prima serie, Vol I e II. Suites 1 a 100*. Alessandro Longo (ed.). Milán, Ricordi, 19?, pp. 46-49. AMF. Fondo Puyana. C. 28-2887.

A.7 Programas de mano de Rafael Puyana

- Programa de mano. Rafael Puyana (clave) y Carl Bergner (flauta). Hartt School of Music. (Hartford) 19-05-1954. 20h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118 (b). Carpeta Negra de Anillas.
- Programa de mano. Hartt Musical Foundation (Hartford). 19-05-1955. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Sala Pleyel (París). 11-10-1955. 21h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.
- Programa de mano. Hartt Musical Foundation (Hartford), 15-01-1956. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Town Hall (Nueva York). 08-04-1957. 20h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas de concierto.
- Programa de mano. Andrés Segovia (guitarra), Brooklyn Philharmonia, Siegfried Landau (director). The Brooklyn Institute of Arts and Sciences (Nueva York). 29-01-1958. 20h30. Está dedicado por Andrés Segovia. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 144. R. 3275.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Musikhalle (Laeisz-Halle) Kleiner Saal (Hamburgo). 29-10-1958. 20h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 103. Programas de concierto.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Salle Gaveau (París). 06-11-1958. 21h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118 (b). Programas de concierto Rafael Puyana.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Wigmore Hall (Londres). 21-11-1958. 19h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 103. Programas.
- Programas de mano. Rafael Puyana (clave). Town Hall (Nueva York). 17-02-1959. 20h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas. Nota: Blanco y negro. Portada fachada Town Hall.
- Programa de mano. Rafael Puyana (harpsichord). III concierto patrocinado por el Excmo. Ayuntamiento de Santiago, con la colaboración de «Amigos de Música en Compostela». «Música en Compostela». Música para clavicémbalo por Rafael Puyana. Santiago de Compostela. Capilla Real. Hostal de los Reyes Católicos. 06-09-1960. 20h. Fondo Puyana. Archivo Manuel de Falla. Caja N° 26 R. 111 (3).
- Programa de mano. Paul Doktor (viola). Rafael Puyana (clave). Wilmington Chamber Arts Society. Thalian Hall. 1961-1962. s.h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave) y Paul Doktor (viola). The Frick Collection (Nueva York). 29-01-1961. 15h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 128 R. 3166.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Eastman School of Music of the University of Rochester. Kilbourn Hall Chamber Music Series. 14-02-1961. 8h15. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.

- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Jordan Hall (Nueva York). 20-02-1961. 20h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas. Notas al programa por Rafael Puyana.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Nueva York. 21-02-1961. 17h45. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas. Notas al programa por Rafael Puyana.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave) y Norman J. Seaman. Town Hall (Nueva York). 24-02-1961. 05h45. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Department of Music. Standford University. Dinkelspiel Auditorium (Standford, California). 28-04-1961. 08h30. Notas al programa por Rafael Puyana. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 128 R. 3166.
- Programa de mano. The Festival Chamber orchestra. Aaron Copland and Guillermo Espinosa (director), Solista: Rafael Puyana (clave). II Inter-American Music Festival. Washington, D. C. 25-04-1961. 20h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127.
- Programa de mano. Sylvia Moscovitz (soprano), Olav Roots (director), Luis Biava (violin), Ludwig Matzenauer (violonchelo), Rafael Zambrano (percusión), Cuarteto de cuerdas «Bogotá» y Rafael Puyana (harpischord). Teatro de Colón. 21-08-1961. 18h45. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 26, R. 111 (3).
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave), Genoveva Gálvez (clave) y Newell Jenkins (director). The Metropolitan Museum of Art 1962-1963. The Grace Rainey Rogers Auditorium (Nueva York). 07-03-1963. s.h.AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas y N° 128 R. 3166.
- Programa de mano. Gaspar Cassadó (violonchelo), Maurice Gendron (violonchelo), Alberto Lysy (violín), Yehudi Menuhin (violín), José-Luis Ochoa (base), Rafael Puyana (clavecin), Carleton Sprague Smith (flauta), Ernst Wallfisch (alto). 8me Festival Yehudi Menuhin Gstaad. 8 concerts en l'église de Saanen- Gstaad (Suiza). 23-08-1964. 20h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 128. R. 3166.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Berliner Festwochen 1968. Hochschule für Musik Konzertsall. 25-09-1968. 20h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas. Notas al programa por Rafael Puyana.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Town Hall (Nueva York). 09-11-1964. 8h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127 Programas y Caja N° 128. R. 3166.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). The Folger Shakespeare Library (Washington). 15-11-1964. s.h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127 Programas y Caja N° 128. R. 3166.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). *L'heure musicale de Montmartre*. 3^{me} saison 1964-1965 (París). 20-03-1965. 18h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). I Festival du Marais (París). 15-06-1965. s.h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Gallery concert. The Toledo Museum of Art. The Great Gallery (Ohio). 08-12-1965. 20h30. Caja N° 127. Programas.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Hunter College (Nueva York). 13-12-1965. 20h40. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118.
- Programas de mano. David and Igor Oistrakh with Chamber Orchestra Alfred Wallenstein (director) and Rafael Puyana (clave). *Hunter College* (Nueva York). 22-12-1965 y 23-12-1965. s.h.AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127 Programas y Caja N° 128 R. 3166.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Wigmore Hall (Londres). 26-01-1966. 19h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.

- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Sanders Theater. Cambridge (Massachusetts). 02-11-1966. s.h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Naranja. Programas sueltos. Notas al programa por Rafael Puyana.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). The English Bach Festival Society. Holymell Music Room (Londres). 19-06-1967. 17h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas. Notas al programa por Rafael Puyana.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave), Andrée Colson (conjunto instrumental). Fêtes Musicales en Touraine (Francia). 27-06-1967. 21h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Fontainebleau. Palais de Fontainebleau. Salle des Colonnes. 11-07-1967. 17h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave), Patricia Lynden (flauta), Philomusica of London. José Luis García (solista), Niels Gron (director). Queen Elizabeth Hall (Londres). 09-02-1968. 19h45. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Italia. I Festival Internazionale di Clavicembalo 20-29 Aprile 1969. Oratorio del Caravita. Piazza S. Ignazio (Italia). 20-04-1969. 21h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas y Carteles.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave) y El conjunto instrumental de David Munrow. Queen Elisabeth Hall (Londres). 19-08-1969. 19h45. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Marrón. Notas al programa por Rafael Puyana.
- Programa. Festival de Musique Montreux-Vevey (Suiza). XXIV. Septembre Musical. 1969. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Unam/ Difusión Cultural XXXVIII Serie de Conciertos de Medicina I. Auditorio de Medicina, C. U. Año Beethoven 1770/1970. 03-05-1970. 17h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 128. R. 3166.
- Programa de mano. Yehudi Menuhin (violín), Rafael Puyana (clave). Petworth House (Sussex, Inglaterra). 31-05-1970. 20h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.
- Programa de mano. A. Lysy (violín), Rafael Puyana (clave). Abbazia di Valvisciolo (Italia). 05-07-1970. 19h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 128. R. 3166.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Palais de Fontainebleau. Conservatorio Américain. Salle du Jeu de Paume. 24-07-1970. 17h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 128 R. 3166. Programas.
- Programa de mano. Pinchas Zukerman (violín), Kenneth Sillito (violín), Jacqueline du Pré (violonchelo), Rafael Puyana (clave). Queen Elizabeth Hall (Londres). 04-08-1970. 19h45. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Hunter College Playhouse (Nueva York). 14-10-1970. 20h40. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Woman's Club Auditorium (Nueva York). 29-10-1970. s.h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.
- Programa de mano. Jordi Savall (viola da gamba) y Rafael Puyana (clave). Teatro Colón (Bogotá). 04-12-1970. 14h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Naranja. Programas sueltos.
- Programa de mano. Jordi Savall (viola da gamba) y Rafael Puyana (clave). Instituto Colombiano de Cultura. Museo de Arte Nacional. 15-12-1970 y 17-12-1970. 19h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Queen Elizabeth Hall (Londres). 11-03-1971. 18h45. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 103. Programas [adjunta programa de J. Savall 14-03-1971 19h15], Caja N° 127. Programas [adjunta programa J. Savall], Caja N° 128 R. 3166.

- Programa de mano. Jordi Savall (viola da gamba) y Rafael Puyana (clave). Queen Elisabeth Hall (Londres). 14-03-1971. 19h15. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.
- Programas de mano. Rafael Puyana (Harpichord). Wigmore Hall (Londres). 14-02-1972. 19h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 103. Programas.
- Programa. Rafael Puyana (clave). Camden (Londres). 13-05-1972. 19h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Teatro Real (Madrid). 14-04-1972 y 15-04-1972. 22h45. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Asociación de Amigos del Festival Internacional de Santander. Cine «Gran Casino». 17-04-1972. 19h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.
- Programa de mano de Rafael Puyana. 28-06-1972. Fondo Puyana Caja N° 127. Programas de Concierto. 28-06-1972. 23 horas.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave) y el Conjunto instrumental de Francia [Pierre-Yves Artaud (flauta), Claude Maisonneuve (oboe), Michel Portal (clarinete)]. Facultad de Derecho de París (Francia). 24-07-1972. 21h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). II Curso de Pedagogía Musical «Ataulfo Argentina». Castro Urdiales (Santander) [7-19 agosto 1972] Conferencias, conciertos y actos del curso. Iglesia Parroquial de Santa María (Monumento Nacional, S. XIII). 07-08-1972. 23h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas. Notas al programa por Manuel Angulo.
- Programa de mano. Rafael Puyana (harpichord). St. John's Smith Square (Londres). 22-03-1973. 20h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Palau de la Música Catalana (Barcelona). 02-04-1973 (19h) y 03-04-1973 (22h15). AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Teatro María Guerrero. 25-04-1973. 19h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Hotel Andalucía Plaza (Marbella, Málaga). 28-04-1973. 20h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). V Semana de Música de Cámara. Segovia 11 al 17 de Julio 1974. Iglesia de San Justo. 12-07-1974. 21h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 128. R. 3166.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Palais de Fontainebleau. Conservatoire Américain. Salle des Colonnes. 16-07-1974. 15h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 128 R. 3166. Programas.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). *L'abbaye Saint-Michel de Cuxa* (Prades, Francia). 03-08-1974. s.h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 128. R. 3166.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). IX Festival Estival de París (París). 12-08-1974. 18h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.
- Programa de mano en el aula Magna de la Facultad de Ciencias. 24-11-1974. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). XXV FIMDG. Granada. 24 julio a 7 julio de 1976. Palacio Carlos V. Granada. 04-07-1976. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 128 R. 3166.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). VII Semana de Música de Cámara. Segovia 20 al 26 de Julio de 1976. Alcázar. Patio de Armas. 20-07-1976. 23h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 128. R. 3166.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave) y Maxence Larrieu (flauta). Festival d'Hardelot (Francia). 23-07-1976. 21h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.

- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Teatro Real (Madrid). 17-11-1976. 22h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 128 R. 3166.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Palau de la Música (Barcelona). 23-11-1976. 20h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 128. R. 3166. Notas al programa por Enrique Franco.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Teatro Real (Madrid). 29-11-1976. s.h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 128. R.3166.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave) y Maxence Larrieu (flauta). Países Bajos. 18-02-1977. s.h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 128. R. 3166.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Théâtre des Champs Élysées. 16-05-1977. s.h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Naranja.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). S.I. 04-07-1977 (17h30) y 05-07-1977 (10h30). AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas y Caja N° 128. R. 3166.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave) y la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española. Palacio de Carlos V (Granada). 25-06-1978. Caja N° 100. Prensa. Sobre 1.
- Programa de mano. Maxence Larrieu (flauta), Rafael Puyana (clave). Automne Musical de Fontainebleau. Chapelle de la Trinité du Château de Fontainebleau. 22-09-1979. 21h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 128 R. 3166.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Conjunto instrumental dirigido por Charles Mackerras. Sala de Música de la Biblioteca Luis Ángel Arango (Bogotá). 20-12-1979. s.h., https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/3709/3835 [consulta 25-07-2018].
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Palau de la Música (Barcelona). 08-03-1980 (19h) y 09-03-1980 (11h). AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Programas.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Palau de la música (Barcelona). 11-03-1980. 21h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 128. R. 3166.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). St. John's Smith Square (Londres). 29-04-1980. s.h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas; «St. John's Smith Sq. Tuesday next at 7. 30 p. m» en *The observer*, 27-04-1980, p. 34.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). XV Festival Estival de París (París). 17-09-1980. 20h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Bachcyclus 80/81. Doelen- Kleine Zaal. Rotterdam (Países Bajos). 22-10-1980 y 29-10-1980. 20h15. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). St. Johns's Smith Square (Londres). 16-02-1981 y 18-02-1981. 19h30. AMF. Fondo Puyana Caja N° 118a. Programas.
- Programa de mano. Orquesta Bética de Sevilla, Rafael Puyana (clave), Luiz Izquierdo (director). Congreso Mundial de la F. I. J. M. Concierto Homenaje a Manuel de Falla. Orquesta bética Filarmónica de Sevilla. Gran Teatro Falla (Cádiz). 10-07-1981. 20h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 128 R. 3166.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Granada. Palacio de Carlos V. 17-04-1982. 20h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 128 R. 3166.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Música en Compostela. XXVI Concurso Universitario e Internacional de Información e Interpretación de la Música Española. Recital en conmemoración del II Centenario del P. Antonio Soler. Santiago de Compostela. Capilla Real. Hostal de los Reyes Católicos. 23-08-1983. 20h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 128. R. 3166.

- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Teatro Real (Madrid). 09-11-1983. 20h. AMF. Fondo Puyana Caja N° 128. R.3166.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Wigmore Hall (Londres). 29-11-1983. 19h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 128 R. 3166.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Salle du Conservatoire (París). 06-12-1983. 20h30. AMF. Fondo Puyana Caja N° 127. Programas, Caja N° 103 y Caja N° 128. R.3166. Notas al programa por Rafael Puyana.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Iglesia de Santa Clara (Bogotá). 21-02-1984. 19h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I). Programas y revistas sueltas. Notas al programa por Rafael Puyana.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Museo del Prado (Madrid). 30-05-1984. 19h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas. Notas al programa por Rafael Puyana.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Opéra Royal. 21° Festival de Versailles 23 mayo al 29 junio 1984. 07-06-1984. s.h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Claustro de la Catedral (Santander). 03-08-1984. s.h.AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Naranja. Programas sueltos. Notas al programa por Rafael Puyana.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Iglesia de San Pedro Mártir (Toledo). 08-10-1984. 20h y Auditorio San Francisco (Cáceres). 10-10-1984. 20h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Salle des Etats (Château de Pau, Francia). 13-10-1984. 21h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Urriak (País Vasco, España). 16-10-1984. s.h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 103. Programas.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). [S.I.]. 20-06-1985. s.h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 128. R.3166.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Patio de armas del Alcázar del Palacio Real de la Granja (Segovia). 19-07-1985. 23h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Naranja. Programas sueltos.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). XVI Semana de Música de cámara de Segovia. Festival Internacional de Segovia 1985. 19-07-1985. 23h. Notas al programa por Rafael Puyana. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Naranja. Programas sueltos.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Queen Elisabeth Hall (Londres). 24-08-1985. s.h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Naranja. Programas sueltos.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Salle Pleyel (París). 24-01-1986. s.h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Naranja. Notas al programa por Rafael Puyana.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Metropolitan Museum (Nueva York). 21-11-1986. 20h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Naranja. Programas sueltos.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Wigmore Hall (Londres). 15-05-1988. 11h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Naranja. Programas Suelos. Notas al programa por Rafael Puyana, escritas el 15-05-1987.
- Programa de mano de Rafael Puyana. 27-08-1988. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Rosa Fuxia. Programas sueltos.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Caja Madrid (Madrid). 23-11-1988. 19h30. Notas al programa por Puyana. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a Caja naranja.

- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). St. John's Smith Square (Londres). 25-05-1990. 13h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Verde. Programme des Concerts.
- Programa de mano. Rafael Puyana (harpichord). Holland Festival Oude Muziek Utrecht 1990. 28-08-1990. 22h45. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Naranja. Programas sueltos.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Kurtheater Baden (Suiza). 10-10-1990. 20h15. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 103. Programas.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Teatro Colsubsidio «Roberto Arias Perez». 08-02-1991. Notas al programa por Rafael Puyana. Santiago de Compostela. agosto 1990 AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Naranja. Programas de concierto mecanografiados.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Teatro Colsubsidio (Bogotá). 08-02-1992 (s.h.) y Sala José Ribas (Caracas). 15-03-1992, (s.h). Ambos en AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Naranja. Programas sueltos.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Teatro Colsubsidio «Roberto Arias Perez» (Bogotá). 21-02-1992. s.h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Naranja. Programas sueltos.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). *Koninklijke Liedertafel Tilburg* (Países Bajos). 20-03-1992. 20h15. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 103. Programas y Caja N° 118a. Carpeta Rosa Fuxia. Programas y anotaciones.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). XXII Festival Internacional de Música. Torreoella de Montgrí (Gerona). 18-07-1992. 22h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Naranja. Programas Suelos.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Convento de Santa Isabel (Sevilla). 29-07-1992. 21h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Rosa Fuxia. Programas sueltos.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Theatre Grevin (París). 17-05-1993. 20h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 103. Programas, Caja N° 118a. Carpeta Naranja. Programas sueltos. Este programa se encuentra en la *Library of Congress* y está dedicado a Maribel. Notas al programa por Rafael Puyana.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave) y Orquesta Ciudad de Granada. Auditorio Manuel de Falla (Granada). 20-11-1993 y 21-11-1993. s.h. Notas al programa. Rafael Puyana (clave). Auditorio Manuel de Falla (Granada). 23-11-1993. AMF FN 1993-058 y AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Programas.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Auditorio Manuel de Falla (Granada). 23-11-1993. s.h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Programas.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Teatro Colsubsidio (Bogotá). 04-02-1994. 19h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Naranja. Programas sueltos.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Iglesia de Santa Bárbara. Usaquén (Bogotá). 09-02-1994. 19h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Naranja. Programas sueltos.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Claustro de la Catedral de Segovia. 19-07-1994. 23h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Rosa Fuxia. Programas sueltos.
- Programa de mano. I Festival de Música de La Coruña. Programa N°4. Rafael Puyana (clave), Agustín León Lara (violín), Luis Izquierdo (director) Orquesta Sinfónica de Galicia. Palacio de Congresos- Auditorio La Coruña (Galicia). 18-08-1994. 21h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100.
- Programa de mano. Orquesta Sinfónica de Galicia. Luis Izquierdo (director). Agustín León Ara (violín), Rafael Puyana (clave). Auditorio de Galicia. Palacio da Ópera, Exposicións e Congresos. Santiago de Compostela (Galicia). 19-08-1994. 21h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100.
- Programa de mano. Rafael Puyana (harpichord) Eduardo Mata (director). Julianne Baird (soprano). Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato. XXII Festival Internacional Cervantino.

- Teatro Juárez. Guanajuato. 14-10-1994. 20h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Naranaja. Notas al programa por Rafael Puyana: «Los virginalistas ingleses».
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Templo de la Valenciana (Guanajuato, México). 15-10-1994, 12h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 103. Programas.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Salón Cultural Avianca (Barranquilla). 23-01-1995. 20h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Rosa Fuxia. Notas al programa por Rafael Puyana.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave) y la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar. Teatro Teresa Carreño. (Venezuela). 13-01-1995. s.h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Carpeta Rosa Fuxia. Nota al programa por Rafael Puyana.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Sommer-Festival. Rittergut Bennigsen. (Alemania). 01-09-1996. 18h. AMF. Fondo Puyana, Caja N° 103. Programas.
- Programa de mano. Solistes de l'Orchestre Régional de la Côte Basque y Rafael Puyana (clave). Musique en Côte Basque. San Juan de Luz (Francia). 10-09-1996. 21h. Notas al programa Rafael Puyana en Ronda, mayo de 1996.
- Programa de mano. Eric Franceries (guitarra), Rafael Puyana (clave). Ensemble Orchestral de Normandie. Jean-Pierre Berlingen (director). 20° Festival d'art sacré de la Ville de Paris. Eglise Saint-Séverin (Paris). 18-12-1997. 20h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 103. Programas.
- Programa de mano. Orquesta de Cadaqués y Rafael Puyana (clave). Giannadrea Nosedá (director). XXVIII Festival de Cadaqués (Gerona). Església. 09-08-1999. 22h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 103.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Iglesia de Cadaqués (Barcelona). 11-08-1999. 22h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 103. Programas.
- Programa de mano. Orquesta Ciudad de Málaga y Rafael Puyana (clave). Odón Alonso (director). Otoño Musical Soriano. VII Edición. Soria. Auditorio «Odón Alonso» del Centro Cultural Palacio de la Audiencia. 18-09-1999. 20h30. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 103.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Teatro Roberto Arias Pérez de Colsubsidio (Bogotá). 01-01-2000. s.h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 103. Programas.
- Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede. Palazzo di Spagna (Roma). 23-10-2003. 20h. AMF. Fondo Puyana Caja N° 114. R. 2288.
- Programa de mano. Fundación Europea de la Cultura. Música en Compostela. Seminario acerca de «La improvisación como fuente de expresión de la Música Europea». 23 de agosto al 17 de septiembre de 1965. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 128. R.3166. No se ha localizado el contenido de la ponencia.
- Programa de mano. Maxence Larrieu (flauta), Rafael Puyana (clave) [12-11-s.f. 21h] y Genoveva Gálvez (clave) y Rafael Puyana (clave) [13-11-s.f.]. Les Heures Musicales. Église St-Severin (Francia). AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.

A.8 Programa de mano de otros artistas

- Programa de mano. Ciclo de conciertos de la Fundación Juan March. Noviembre 1985. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I).
- Programa de mano. Genoveva Gálvez (clave). Amigos de «Música en Compostela». Museo del Prado. Madrid. 29-11-1962. 19h30. Notas al programa por Genoveva Gálvez. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 128. R.3166.
- Programa de mano. Genoveva Gálvez (clave). Bibliothéque Espagnole (París). 28-05-1976. 20h45. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 125. Sobre blanco.

- Programa de mano. *Música en Compostela XXXIII*. Curso Universitario Internacional de Música Española. Santiago de Compostela. Del 5 al 25 de agosto de 1990. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 103. Cursos.
- Programa de mano. Wanda Landowska y Madeleine Greslé (clave y piano). Palau de la Música Catalana (Barcelona). 11-01-1920 y 13-01-1920 (19h). AMF. Fondo Puyana. Caja N° 95. Programa de concierto.
- Programa de mano. Wanda Landowska (clave). Hotel Alhambra Palace (Granada). 25-11-1922. 16h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 95. Programa de concierto.
- Programas de mano. Wanda Landowska la temporada de concierto 1928. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 95. Sobre con programas.
- Programa de mano. Wanda Landowska (clave Pleyel). Saint-Leu-la-Forêt. 11-06-1933. 15h. Notas al programa por Landowska. Realizado bajo el mecenazgo de S. E. M. de Chlapowski, Madame de Chlapowska y la presidencia de M. A. de Monzie. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 95. Programa de concierto.
- Programa de mano. Wanda Landowska (clave y piano). Palau de la Música Catalana (Barcelona). 17-03-1936. 22h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 95. Programa de concierto.
- Programa de mano. Wanda Landowska (clave), Denise Restout (clave) Rene le Roy (flauta), Joseph Fuchs (violín), Orquesta de Cámara, Herman Adler (director). Carnegie Hall (Nueva York). 03-03-1943. 20h40. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 95. Programa de concierto.
- Programa de mano. Wanda Landowska (clave Pleyel). Town Hall (Nueva York). 14-04-1952. 20h40. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 95. Cahier Wanda Landowska.

A.9 Prensa (orden cronológico)

1922

- [s.a.]. «De arte» en *Diario de Barcelona*, 04-11-1922. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 95. Sobre con recortes de prensa.
- A. M. «Conciertos de Música Antigua» en *Diario de Barcelona*, 03-11-1922. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 95. Sobre con recortes de prensa.
- F. LL. «Maria Barrientos y Wanda Landowska. Palau de la Música Catalana» en *La Veu de Catalunya*, 01-11-1922. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 95. Sobre con recortes de prensa.
- LANDOWSKA, Wanda. «A propòsit dels Concerts de Música Antiga organitzats aquests dies al Palau de la Música» en *La Veu de Catalunya*. 07-11-1922. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 95. Sobre con recortes de prensa.
- WALTER. «Maria Barrientos y Wanda Landowska. Palau de la Música Catalana» en *La Vanguardia*. 01-11-1922. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 95. Sobre con recortes de prensa.

1934

- DEZARNAUX, Robert. «Scarlati Chez Wanda Landowska». *La liberté*, 05-06-1934, p. 21. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 95. Cuaderno 1.

1955

- [s.a.]. «Concerto Rafael Puyana», en *Il Messaggero*. 10-11-1955. p. 5. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 66 ADJ 2418.
- [s.a.]. «Del Tat de Zurich del 27 de octubre de 1955». Críticas de Concierto de Rafael Puyana. OHR. TAT de Zurich. 27-10-1955. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Prensa. Sobre 7.

SABIN, Robert. «Voyage of Discovery. Wanda Landowska has devoted 50 years to understanding ‘The Well-tempered clavier’». *Musical America*, 15-02-1955, p. 3. Caja N° 100. Prensa. Sobre 7.

1956

[s.a.]. Críticas de concierto de Rafael Puyana. Teatro Colón (Bogotá). 16-10-1956. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Prensa. Sobre 7.

1958

DAVIS, Frank. «Taking about sale-room. A harpsichord, silver and french impressionist painting» en *Country Live*, 28-08-1958, pp. 408-409. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 89 R. 1570, p. 14.

1961

HUME, Paul. «National Symphony to Present Evett’s New York» en *The Washington Post*, 21-02-1963, C. 21. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 26 R. 111 (2).

WOLFFERS, Jules. «Rafael Puyana Harpsichord Genius» en *The Boston Herald*, 21-02-1961, s.p. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 127. Programas.

1963

LOWENS, Irving. «Symphony by Evett Designed for Pleasure» en *The Evening Star*, Washington D. C., 27-02-1963. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 26 R. 111 (2).

1972

[s.a.]. «Lakeville: Landowska Center preserved to carry on Musician’s Work» en *The Lakeville Journal Summertime Supplement*. 13-07-1972. Caja N° 95. Críticas de prensa catalana.

1977

PARKER, David. «With a Little Help from an Old Friend» en *Compass*, 19-06-1977. C2-C3. Caja N° 95. Críticas de prensa catalana.

1978

FRANCO, Enrique. «Estreno mundial del “Concierto de Albayzin” de Montsalvatge» en *El País*, 02-07-1978, p. 27 AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Prensa. Sobre 1.

IGLESIAS, Antonio. «Estreno mundial del ‘Concierto del Albayzín’ de Montsalvatge» en [*Sin información*], Granada, 26-06-1978. s.p. Caja N° 100. Prensa. Sobre 1.

1979

RUIZ DE TARAZONA, Andrés. «Un constructor de clavicémbalo» en *El País*, 21-01-1979, p. VII. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118 a. Carpeta Naranja.

1980

ARNAU, Joan. «Aplaudido estreno del “Concierto del Albayzín” de Xavier Montsalvatge» en *La Vanguardia*, 11-03-1980, p. 70. Caja N° 100. Prensa. Sobre 3.

1982

R. P. «Landowska plays to capacity through» en *The New York Times*. 15-04-1982. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 95. Sobres con recortes de prensa.

ROHSTEIN, Edward. «Early Music and the Passions for Authenticity» en *The New York Times*, 30-12-1982, s.p. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 95. Sobre con recortes.

1984

FRANCO, Enrique. «Fallece el clavecinista y musicólogo Ralph Kirpatrick, investigador de la vida y obra de Scarlatti» en *El País*, 17-04-1984, p. 27. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II).

1985

F. C. S. «Scarlatti, devorado por un montaje pretencioso» en *El País*, 06-12-1985, p. 13. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I).

FERNÁNDEZ-CID, Antonio. «Domenico Scarlatti, Napolitano, Español: Músico» en *ABC. Espectáculos*, 22-11-1985, p. 72. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I).

FINGLETON, David. «The master of tranquillity» en *Daily Express*, 20-04-1985, s.p. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Prensa Varia.

FRANCO, Enrique. «Tres Exposiciones sobre el mundo de Scarlatti cierran el Año de la Música» en *ABC Espectáculos*, 02-09-1985, p. 28. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I).

HENRY, Paul V. «Trecentenary tributes» en *Letters. Radio Times*, 11/17-05-1985, s.p. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (II). Prensa Varia.

RUIZ DE TARAZONA, Andrés. «Antonio Baciero da a conocer el resultado de años de investigación musical» en *El País*, 25-11-1985, p. 40. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 48 (I).

1987

PUYANA, Rafael. «Ventanas. Homenaje a Granada. Manuel de Falla y Wanda Landowska» en *Ideal*, 06-07-1987, p. 18. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100 Prensa Sobre 5.

1990

LELIE, Christo. «Klavecinist Puyana vindt toch erkenning in de ‘oude muziek’» en [S.l.], 28-08-1990. AMF. Fondo Puyana, Caja N° 103.

LELIE, Christo. «Leonhardt speelt thuiswedstrijd, Puyana is geremd» en *Trouw*, 31-08-1990. AMF. Fondo Puyana, Caja N° 103.

1991

TRIANDE, Mauro. «Doce som de um instrumento único» en *Jornal do Brasil*, 07-01-1991. s.p. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 89. Incluido en R. 1575.

1992

[s.a.]. «El clavecinista Puyana consiguió regresar al pasado con su recital» en *El Correo Gallego*, 08-08-1992. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Programa Caracas-Bogotá-Barranquilla. Prensa en torno a Música en Compostela.

SANTIAGO, Marian Ron. «Puyana siente “la obligación moral de compartir sus conocimientos”» en *El Correo Gallego*, 06-08-1992, p. 22. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Programa Caracas-Bogotá-Barranquilla. Prensa en torno a Música en Compostela.

1995

[s.a.]. «Discográfica clásica latinoamericana: Dorian Recordings» en *Gaceta Iberoamericana*, 1995, s.p. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Prensa 8. Recortes de prensa.

ALBRIGHT, William. «Fine Mata disc was recorded just before his death» en *Winston-Salem Journal*, 12-11-1995, s.p. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Prensa 8. Recortes de prensa.

BLACK, Murray. «Soundscape. Falla-Orbón» en *Rockian Trading*, [s.f.]. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Prensa 8. Recortes de prensa.

DAVIS, Dan. «Alla verve voices of the century» en *The Met*, 27-12-1995, s.p. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Prensa 8. Recortes de prensa.

KAREDA, Urjo. «Falla-Orbón» en *Classical Music Magazine*, 1995, s.p. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 100. Prensa 8. Recortes de prensa.

1996

[s.a.]. «Rafael Puyana à Ascain. Rendez-vous avec le grand artiste colombien» en *Sud Ouest. Pays Basque*, 09-09-1996, s.p. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 103. Programas.

RUIZ DE TARAZONA, Andrés. «Goya y la Música» en *Abc. Tribuna Abierta*, 05-04-1996 y 06-04-1996, p. 26. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 125. Adj. 1665.

1997

DE ZULUETA, Luis. «Aguacaliente en Tabio. Evocación de Elvira Martínez» en *Literatura. Lecturas Dominicales*, 1997-04-06, s.p. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Recortes de prensa 1997.

PUYANA, Rafael. «Elvira Martínez de Nieto» en *El Tiempo*, 21-02-1997, s.p. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Sobre Artículo Elvira.

PUYANA, Rafael. «Elvira Martínez de Nieto». [Sin información]. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Sobre Artículo Elvira.

1999

MERINO, Inma. «Rafael Puyana. Intèrpret de clavicèmbal. Avui actua a Cadaqués. L'Expressió propia és irrenunciable» en *El Punt*, 11-08-1999. p. 28. Caja N° 100. Prensa. Sobre 3.

2008

SALEMI, Ron. «The musical sun of Southern Europe. (I), Rafael Puyana» en *Fanfare*, 11-12 (2008), pp. 379-380.

2011

BRACHMANN, Jan. «Verzierungen sind doch keine Verbrechen», en *Faz*, 14-05-2011, p. 37. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 87. Incluido en n. R. 1132.

2012

SANMIGUEL, Emilio. «Francia rinde homenaje al clavecinista colombiano Rafael Puyana» en *El nuevo siglo*, 28-05-2012, s.p. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 90.

[s.f.]

FERNÁNDEZ-CID, Antonio. «Música en Compostela» en *ABC de la Música*. [s.f.]. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 118a. Programa Caracas-Bogotá-Barranquilla. Prensa en torno a Música en Compostela.

B. Fuentes primarias

B.1 Correspondencia en otros fondos y colecciones privadas

Carta. Alain Louvier a Rafael Puyana. Ville de Boulogne-Billancourt-[S.l.]. 20-08-[s.f.]. Carta original manuscrita. Cedida amablemente por Alain Louvier.

Carta. Ángel Botía a Rafael Puyana. Madrid- [S.l.]. 11-06-1981. Carta mecanografiada. aFIMDG. 1981.

- Carta. Ann Turner a Leigh Milner. Londres-[S.l.]. 20-05-1985. Carta original manuscrita. National Library of New Zealand. Alexander Turnbull library. MS-PAPERS- 5427-23.
- Carta. Bertrand en copia al director de *l'Institut Français* en Barcelona y al director de *l'Institut Français* en España. 13-11-1922. BNF. Montpensier 5. 9.
- Carta. Henri Mérimée al Ministro de l'Instruction Pública, direction de Bellas Artes, Servicio de Acción Artística en el extranjero. Madrid-[S.l.]. 06-12-1922. BNF. Montpensier 5. 9.
- Carta. Margot Leigh Milner a Ann Turner. Londres-[Londres?]. 25-04-1985. Carta original mecanografiada. National Library of New Zealand. Alexander Turnbull library. MS-PAPERS-5427-23.
- Carta. María Morente del Monte (Historiadora del Arte) a [Desconocido]. 05-11-1990. «Informe sobre la visita realizada al antiguo convento de los trinitarios descalzos en Ronda. En Fecha 19 octubre 1990». comisión del Patrimonio Histórico-Artístico. Expediente 35/90. Legajo 21. Nº 1.
- Carta. Rafael Puyana a Margot Leigh Milner. París-Londres. 11-06-1985. Carta original mecanografiada. National Library of New Zealand. Alexander Turnbull Library. MS-PAPERS- 5427-23.
- Carta. Rafael Puyana a Nadia Boulanger. París-[¿París?]. 19-07-1967. Carta manuscrita, p. 242. BNF. VM BOB-27342.
- Carta. Rafael Puyana a Nadia Boulanger. París-[¿París?]. 20-09-1967. Carta manuscrita, p. 243. BNF. VM BOB-27342.
- Carta. Rafael Puyana a Nadia Boulanger. París-[¿París?]. 14-02-1968. Carta manuscrita, p. 244. BNF. VM BOB-27342.
- Carta. Rafael Puyana a Nadia Boulanger. París-[¿París?]. s.f. Carta manuscrita. p. 245. BNF. VM BOB-27342
- Carta y sobre. Rafael Puyana a Nadia Boulanger. [¿París?]-París. s.f. Carta manuscrita, pp. 246-247. BNF. VM BOB-27342
- Carta y sobre. Rafael Puyana a Nadia Boulanger. [¿París?]-París. s.f. Carta manuscrita, pp. 248-249. BNF. VM BOB-27342.
- Carta. Rafael Puyana a Alexandra Laederich. París-París. 23-04-2012. Fundación Nadia et Lili Boulanger.
- Carta. Rafael Puyana a Antonio Fernández Moreno. París-Granada. 28-09-1977. Facilitada amablemente por Reynaldo Fernández Manzano.
- Carta. Rafael Puyana a Nadia Boulanger. Bogotá-París. 03-08-1973. Carta manuscrita, p. 252. BNF. VM BOB-27342.
- Carta. Rafael Puyana a Nadia Boulanger. [S.l.]. (1975). [Texte manuscrit], p. 75. BNF. VM BOB-25286.
- Carta. Rafael Puyana a Nadia Boulanger. [¿París?]-París. 10-01-1979. Carta manuscrita, p. 253. BNF. VM BOB-27342.
- Carta. Wanda Landowska a Francis Poulenc. Lakeville-París. 01-07-1953. Carta original mecanografiada y manuscrita. BNF. Richelieu. Salle de Musique. VM BOB-24168 p. 663.
- Carta. Wanda Landowska a Francis Poulenc. Lakeville-París. 30-01-1958. Carta original mecanografiada. BNF. Richelieu. Salle de Musique. VM BOB-24168 pp. 665-666.
- Email. Elena García de Paredes a Diego Martínez Martínez. 19-02-2013. AMF.
- Email. Elena García de Paredes a José María Rueda y José Vallejo. 27-01-2013. AMF.

Email. Elena García de Paredes a Juan García Montero. 25-01-2013. AMF.

Email. Elena García de Paredes a Juan García Montero. 29-01-2013. AMF.

Email. Elena García de Paredes a Juan García Montero y Diego Martínez Martínez. 03-02-2013. AMF.

B.2 Documentación

[s.a.]. Anuncio de concierto. Rafael Puyana (clave) y Ensemble Ars Nova de l'Office de Radiodiffusion-Télévision Française. Festival de Besaçon (Francia) en *Guide du Concert*, 14-09-1958 y 15-09-1958, pp. 48 y 58.

Carpeta de Donación Rafael Puyana (2013). AMF.

Carpeta «Expo Informa. La exposición universal de 1992. Cuatro años antes abril 1988». Biblioteca Auxiliar del Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Sig.: 77/32.

Comisión del Patrimonio Histórico-Artístico. Expediente 35/90. Legajo 21.

Condiciones de las clases particulares y cursos de Wanda Landowska 1926. BNF. Salle de Musique. Fond Montpensier. 4.

[Conservatoire américain de Fontainebleau: divers documents [Document d'archives]. BNF. RES VM DOS-131(1 A 4). Carpeta 1929-1976 (2-46).

Documento donación Clave Pleyel «Grand Modèle». Granada, 22-10-1992. AMF.

Dossier de Ana Rojo. Informe Previo a la comisión del Patrimonio Histórico-Artístico de Ronda. Anteproyecto para la Rehabilitación de la Iglesia del Antiguo Convento de los Descalzos de Ronda. 22-02-1991. Expediente 35/90. Legajo 21. Nº 8.

Escrito. Fernando Arcas Cubero a Sr. Alcalde de Ronda. Oficio Nº 1159 al Ayuntamiento de Ronda, adjuntando escrito Nº 1088 de 6 de marzo, para su entrega a D. Rafael Pujana. 08-03-1991. Expediente 35/90. Legajo 21. Nº 11.

Escrito. Rafael Lucas Lobón Martín al presidente de la comisión de Patrimonio de Ronda. Escrito Nº 462 del Arquitecto Rafael Lucas Lobón Martín adjuntando anteproyecto para la rehabilitación de la Iglesia del antiguo Convento de los Descalzos de Ronda. 06-02-1991. Expediente 35/90. Legajo 21. Nº 7.

Escrito. Rafael Lucas Lobón Martín a la comisión de Patrimonio de Ronda. Escrito con R. E Nº 1741 de Rafael Lobón Martín adjuntan- Estudios complementarios solicitados. 06-05-1991. Expediente 35/90. Legajo 21. Nº 12.

Escrito. Rafael Lucas Lobón Martín a la comisión de Patrimonio de Ronda. Escrito con R. E Nº 3709 del arquitecto R. Lobón remitiendo memoria complementaria a la modificación del anteproyecto. 01-10-1991. Expediente 35/90. Legajo 21. Nº 22.

Escrito. N. I del Museo de Málaga remitiendo apreciaciones de Dª Amor Álvarez Rubiera al informe del estado de conservación y proyecto de restauración de las pinturas murales. Expediente 35/90. Legajo 21. Nº 29.

Escrito. Salvador Vera Ballesteros a Rafael Puyana. Oficio Nº 1088 a D. Rafael Pujana, comunicando acuerdo 16/91 expresando la necesidad de una investigación arqueológica previa a la rehabilitación, así como la necesidad de completar la documentación. 06-03-1991. Expediente 35/90. Legajo 21. Nº 10.

Escrito con R. E Nº 3455 del arquitecto Rafael Lobón remitiendo Planos modificados de la Intervención e Informe arqueológico complementado. 06-07-1991. Expediente 35/90. Legajo 21. Nº 21. Contiene el informe y planos.

Escrito con R. E Nº 583 del arquitecto Rafael Lobón remitiendo Proyecto de Restauración de Pinturas Murales elaborado por Matilde Rubio. 12-02-1992. Expediente 35/90. Legajo 21. Nº 27.

Escrituras inscritas en el registro de la propiedad de Ronda, tomo 112, libro 68, folio 202, finca 162.

Fotografía. Ángel Botía y Rafael Puyana. AMF 12/497 Col. Fundación Archivo Manuel de Falla.

Folleto de la Expo 92. Biblioteca Auxiliar del Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Sig.: 77/32.

Fotografías del recital 14-10-1970, realizadas por el *Hunter College Concert Bureau* (Nueva York). Biblioteca Julio Pérez Ferrero (Cúcuta, Colombia), Sig.: 780, 78H85f.

Fotografía del recital 19-11-1970, realizadas por la Biblioteca Luis Ángel Arango. Sig.: FT0802.

Informe arqueológico de Bartolomé Nieto González, en el que se distinguen tres áreas de actuación. Y se propone supervisión arqueológica en desescombro y sondeo arqueológico en caso de bajar por debajo del suelo original. 17-04-1991. Expediente 35/90. Legajo 21. Nº 13.

Informe del arquitecto Alfonso Morillo sobre nueva documentación del proyecto de rehabilitación del antiguo convento de Descalzos Viejos. 19-10-1991. Expediente 35/90. Legajo 21. Nº 23.

Informe. Ana Rojo (Arquitecta Provincial) «Informe sobre la visita realizada al antiguo convento de los trinitarios descalzos de Ronda. En fecha 19 Octubre 1990». comisión del Patrimonio Histórico-Artístico. 29-10-1990. Expediente 35/90. Legajo 21. Nº 1.

Informe. Fernando Arcas Cubero a Rafael Pujana. Oficio Nº 1118 a D. Rafael Pujana notificando acuerdo de comisión. 11-03-1992. Expediente 35/90. Legajo 21. Nº 32.

Informe. Fernando Arcas Cubero a Sr. Alcalde de Ronda. Oficio Nº 1118 a D. Rafael Pujana notificando acuerdo de comisión. 11-03-1992. Expediente 35/90. Legajo 21. Nº 33.

Informe. Fernando Arcas Cubero a D. Rafael Pujana. Oficio Nº 5200 a D. Rafael Pujana comunicando resolución de esta Delegación pro la que se aprueba el proyecto con prescripciones. 06-11-1991. Expediente 35/90. Legajo 21. Nº 24.

Informe. José Guirao Cabrera al Ilmo. Sr. Delegado de Cultura y Medio Ambiente. Oficio con R. E. 8700 del director Gral. De BB. CC. rogando se remita la documentación reseñada en el anexo Nº 1) del R. D 111/86 de 10 de enero. 04-12-1990. Expediente 35/90. Legajo 21. Nº 6.

Informe. José Herrera Virumbrales al Ilmo. Sr. Director General de Bienes Culturales. Consejería de Cultura. Oficio Nº 6194 a la D. G. BB. CC. comunicando acuerdo 93/90. 15-11-1990. Expediente 35/90. Legajo 21. Nº 2.

Informe. José Herrera Virumbrales a Sr. Alcalde Ronda. Oficio Nº 2748 al Ayto de Ronda comunicando acuerdo 27/91 de la C. P. H. A requiriendo presentación de proyecto básico en el que se definan adecuadamente soluciones. Debe reducirse en una planta las construcciones auxiliares. 31-05-1991. Expediente 35/90. Legajo 21. Nº 16.

Informe realizado en 2008 por los arquitectos Francisco Retamero Blázquez y Flavio Salesi Chaves.

Invitación de D. Jérôme-François Lieseniss a Dña. Maruja Putman de Seymour al concierto de Rafael Puyana. 06-09-1999. 19h. Iglesia San Sebastiano (Venecia). Documentación de Doña Maruja Putman de Seymour.

Oficio Nº 677 a D. Rafael Lobón remitiendo copia del escrito anterior sellada y firmada. 17-02-1992. Expediente 35/90. Legajo 21. Nº 28.

- Planos incluidos en el Expediente 35/90. Legajo 21. Archivo Histórico Provincial de Málaga.
- Sobre. Rafael Puyana a Nadia Boulanger. [¿París?]-París (IX). 09-06-1973. Sobre mecanografiado. p. 251. BNF. VM BOB-27342.
- BOULANGER, Nadia. *Agendas* 1907-1979 conservadas en la Sala de Música de la BNF, en especial la de los años 1957 a 1979. BNF. RES VMF MS-61 <1957> a RES VMF MS-83 <1979>.
- Agenda* 1968. 1^{er} Trimestre. BNF. RES VMF MS-72/1 <1968>.
- Agenda* 1974. 3^{er} Trimestre. BNF. RES VMF MS-78 <1974>.
- Agenda* 1979. 3^{er} Trimestre. BNF. RES VMF MS-83 <1979>.
- BONITO, Giuseppe. *A Musical Party* [cuadro].
- FIMDG. Boletín de Inscripción. CMF. Véanse las carpetas del archivo del FIMDG. 1975, 1977, 1979, 1983.
- FIMDG. Cuadro de profesores en XXV FIMDG y VII CMF, del 24 de junio al 7 de julio 1976. Granada, Festival Internacional de Música y Danza, D.L, 1976. BPAG 1 K 966.
- FIMDG. Curso de 2020 en la Academia Barroca del Festival de Granada, <https://granadafestival.org/programa/academia-barroca-del-festival-de-granada> [consulta 10-02-2021].
- FIMDG. Curso de 2021 en la Academia Barroca del Festival de Granada, <https://granadafestival.org/programa/academia-barroca/?fbclid=IwAR1Y9dphjJbNxa2U0yv07nKcFAOQ3oRPM35jPzK20iOOeaCXqQqo0iVCNQQ> [consulta 10-02-2021].
- FIMDG. Curso Manuel de Falla «Tradición y técnica: de Scarlatti al Concerto de Manuel de Falla» impartido por Genoveva Gálvez los días 18 y 19 de noviembre de 2014. XX Encuentros Manuel de Falla.
- FIMDG. Curso V Manuel de Falla. Cuadro de Profesores y Enseñanzas actos del Curso y Curso. FIMDG. 1974.
- FIMDG. Documentación del alumnado del VI CMF. FIMDG 1975.
- FIMDG. Documentación del VI CMF. FIMDG 1975.
- FIMDG. Programa del II CMF del XX FIMDG. 1971, p. 3. FIMDG.1971.
- FIMDG. Programa del XIV CMF del XXXII FIMDG 1983, p. 24.
- FIMDG. Programa del XV CMF. XXXIII FIMDG. Concierto de Alumnos becarios. 06-07-1984. 19h. FIMDG.1984.
- FIMDG. Programa del XVI CMF del XXXIV FIMDG. 1985, pp. 18-19. FIMDG. 1985.
- FIMDG. Programa de los XLIX Cursos Manuel de Falla. 67 FIMDG. junio-noviembre 2018.
- FIMDG. XII CMF. Granada del 21 de junio al 4 de julio 1981. FIMDG. 1981.
- FIMDG. XX Festival Internacional de Música y Danza Españolas, del 21 junio al 11 julio 1971. Granada, Ministerio de Educación y Ciencia, 1971. BPAG 1 K 962.
- FIMDG. XXI FIMDG, del 24 de junio a 8 de julio 1972. III CMF, del 19 junio al 9 julio 1972. Granada, Ministerio de Educación y Ciencia, Comisaría General de la Música, D.L, 1972. BPAG 1 K 963.

- FIMDG. XXII FIMDG, del 23 de junio al 6 de julio 1973. IV CMF, del 19 junio al 7 julio 1973. Granada: Festival Internacional de Música y Danza, D.L, 1973. CDMA 1 c 653.
- FIMDG. XXIII FIMDG y V CMF, del 26 de junio a 9 de julio 1974. Granada, Festival Internacional de Música y Danza, D.L, 1974. BPAG 1 K 964.
- FIMDG. XXIV FIMDG y VI CMF, del 23 de junio al 6 de julio 1975. Granada, Festival Internacional de Música y Danza, D.L, 1975. BPAG 1 K 965.
- FIMDG. XXVIII FIMDG, del 24 de junio a 8 de julio 1979. X CMF, del 18 de junio al 7 julio 1979. II Concurso Internacional de Interpretación Musical, el 26 junio 1979. Granada, Festival Internacional de Música y Danza, D.L, 1979. BPAG 1 K 968.
- FIMDG. XXX FIMDG, del 20 junio al 7 julio 1981. XII CMF, del 24 junio al 4 julio 1981. Seminario sobre Composición Actual Española, del 22 al 27 de junio 1981. IV Concurso de Interpretación el 23 junio 1981. Madrid, Dirección General de Música y Teatro, D.L 1981. BPAG 1 K 970. CDMA 1 B 190.
- FIMDG. XXXI FIMDG, del 20 de junio al 6 de julio 1982. XIII CMF, del 20 de junio al 3 julio 1982. Seminario sobre composición actual española, del 28 de junio al 2 julio 1982. V Concurso Internacional de Interpretación Musical. Granada, Festival Internacional de Música y Danza, D.L, 1982. BPAG 1 K 971.
- FIMDG. XXXII FIMDG, del 20 junio al 7 julio 1983. XIV CMF, del 26 junio al 9 julio 1983. Seminario sobre Composición actual española, del 4 al 8 de julio 1983. Granada, Festival Internacional de Música y Danza, D.L, 1983. BPAG 1 K 972.
- FIMDG. XXXIII FIMDG y XV CMF, del 19 de junio al 7 de julio 1984. Madrid, Dirección General de Música y Teatro, 1984. CDMA 2 A 23/6 y BNE M 9682.
- FIMDG. XXXIV FIMDG, del 16 de junio al 20 de julio 1985. XVI CMF del 16 de junio al 20 julio 1985. Granada, Patronato del Festival Internacional de Música y Danza. D.L, 1985. BPAG. 1 K 973.
- IGLESIAS, Antonio. «Los Cursos Internacionales Manuel de Falla 1979». Fondos del FIMDG. CMF 1979.
- PUYANA, Rafael. Carnet de usuario BNF el 5 diciembre 1962 (BNF, s.n.).
- PUYANA, Rafael. FIMDG. Recibí de Rafael Puyana en concepto del transporte de instrumentos. XXI Festival y III Curso 1972. aFIMDG. 07-07-1972.
- VILLAR PALASI. «Orden de 27 de junio de 1970 por la que se regula el funcionamiento del Festival Internacional de Música y Danza», en B.O.E, 15-07-1970, <https://www.boe.es/boe/dias/1970/07/15/pdfs/A11242-11243.pdf> [consulta 09-08-2016].

B.3 Entrevistas e Email

1. Entrevista realizada por M. Victoria Arjona a José María Leonés (Granada, España, 13-04-2015).
2. Entrevista realizada por M. Victoria Arjona a Reynaldo Fernández Manzano (Granada, España, 06-05-2015).
3. Entrevista realizada por M. Victoria Arjona a Maruja Putman de Seymour (Ronda, Málaga, España, 12-08-2016).
4. Entrevista realizada por M. Victoria Arjona a Paco Retamero (Ronda, Málaga, España, 22-09-2016).
5. Entrevista realizada por M. Victoria Arjona a Rafael Lobón (Estepona, Málaga, España, 23-09-2016).

6. Entrevista realizada por M. Victoria Arjona González a Genoveva Gálvez (Granada, España, 10-10-2016).
7. Entrevista vía Skype realizada por M. Victoria Arjona a Álvaro Huertas (Bogotá, Colombia, 03-08-2017).
8. Entrevista vía Skype realizada por M. Victoria Arjona a Luisa Morales (Melbourne, Australia, 03-08-2017).
9. Entrevista realizada por M. Victoria Arjona a Alain Louvier (París, Francia, 16-10-2017).
10. Entrevista realizada por M. Victoria Arjona a José Vallejo (Alhambra Palace, Granada, España, 05-06-2018).
11. Entrevista realizada por M. Victoria Arjona a María Teresa Chenlo (Online, 01-10-2018).
12. Entrevista realizada por M. Victoria Arjona a Reynaldo Fernández Manzano (Online, 30-01-2021).
13. Email. Martín Elste a M. Victoria Arjona. Berlín-Córdoba, 26-07-2017.
14. Email. M. Victoria Arjona a Mario Raskin (Online, 01-10-2018).
15. Email. Denise de la Herrán a M. Victoria Arjona. 14-04-2020.

B.4 Partituras

Facsímil cantiga Nº 65, <http://www.pbm.com/~lindahl/cantigas/facsimiles/To> [consulta 02-03-2016].

Facsímil cantiga Nº 134, <http://www.pbm.com/~lindahl/cantigas/facsimiles/To/bob113.pdf> [consulta 02-03-2016].

Facsímil cantiga Nº 133, <http://www.pbm.com/~lindahl/cantigas/facsimiles/To/bob112.pdf> [consulta 02-03-2016].

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario (ed.). *Fandango de Domenico Scarlatti* [partitura musical]. Tenerife. Gobierno de Canarias. Consejería de Educación, Cultura y Deporte, 2001.

EVETT, Robert. *Concerto for harpsichord* [partitura]. ML96, E85 Nº 2 [1961?].

EVETT, Robert. *Concerto for harpsichord* [partitura]. New York, C. F. Peters Corporation, c. 1961.
<https://www.worldcat.org/title/concerto-for-harpsichord-with-trumpet-percussion-and-strings/oclc/317583> [consulta 20-01-2021].

EVETT, Robert. *Harpsichord Concerto* [partitura]. Peters Edition, 2001.

DOGSON, Stephen. *Duo Concertante pour clavecin & guitare* [partitura]. París, Éditions Max Eschig, cop. 1972.

DOGSON, Stephen. *Duo Concertante pour clavecin & guitare* [partitura]. Cadenza Music, [s.f.].

MOMPOU, Federico. *Canciones y danzas. Piano. No. 11* [partitura]. París, Salabert, cop. 1962 y 1996.

ORBÓN, Julián. *Partita I* [partitura y grabación sonora],
<https://www.youtube.com/watch?v=w0h6WF1YYZg> [consulta 08-11-2017].

ORBÓN, Julián. *Partita I* [partitura] / Einbeck (Alemania). *Peermusic Classical GmbH*, 2006.

SCARLATTI, Domenico. *Sonates* [partitura]. Kenneth Gilbert (ed.). París, Heugel, 1971.

SCARLATTI, Domenico. *Opere complete per clavicembalo* [partitura]. Alessandro Longo (ed.). Milano, G. Ricordi, 19XX.

B.5 Programas de mano de Rafael Puyana

Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Opielt internationale Barock-Music. Konzertdirektion Hermann Gail. Berlin-Nikolassee, Spanische Allee 158, Ruf: 80 60 54. 23-10-1958. Library of Congress, box 86, folder 1.

Programa de mano. Orchestra, Guillermo Espinosa (director), Solista: Rafael Puyana (clave). Festival Interamericano de Washington. 28-10-1963. s.h.,
https://books.google.es/books?id=RhNBz305rboC&pg=PA95&lpg=PA95&dq=rafael+puyana+and+guillermo+espinosa+and+washington&source=bl&ots=-9ZYHe9grK&sig=ACfU3U2nwTukDC0huMGje0g3SHKZ_8Vn-A&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwiOhMSYi-XvAhVNPBoKHc3QDBYQ6AEwC3oECAIQAw#v=onepage&q=rafael%20puyana%20and%20guillermo%20espinosa%20and%20washington&f=false [consulta 09-10-2018].

Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Palacio de la Música (Barcelona). 16-12-1963. 22h15,
<https://mdc.csuc.cat/digital/collection/ProgPMC/id/41730> [consulta 25-07-2018].

Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Sala de conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango. Bogotá (Colombia). 28-11-1968. 18h45,
<https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll30/id/2393> [consulta 10-12-2020].

Programa de mano. Rafael Puyana (clavecin), Bogotá, Colombia, 04-12-1968. s.h. en Biblioteca Luis Ángel Arango,
https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/4115 [consulta 10-01-2014].

Programa de mano. Rafael Puyana. (clave). Palau de la Música (Barcelona) en *Centre de Documentació de l'Orfeó Català*, 23-11-1976. 20h, <https://mdc.csuc.cat/digital/collection/ProgPMC/id/44914> [consulta 25-07-2018]. Notas al programa por Joan Arnau.

Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Orquesta de París. Neville Merriner (director). Teatro de los Campos Elíseos (París). 09-02-1978, 10-02-1978 y 11-02-1978. s.h. AMF. FE 1978-001. Se acompaña de una invitación para dos personas.

Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Conjunto instrumental dirigido por Charles Mackerras. Sala de Música de la Biblioteca Luis Ángel Arango (Bogotá). 20-12-1979. s.h.,
https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/3709/3835 [consulta 25-07-2018].

Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Banco de la República (Bogotá). 06-04-1983. 19h45. Biblioteca Luis Arango,
<https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll30/id/2778/rec/9> [consulta 09-02-2020].

Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Iglesia Santa María la Mayor (Ronda, Málaga). 07-07-1984. 20h30. Notas al programa por Puyana.

Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Patio de los Arrayanes (La Alhambra, Granada). 26-06-1985. 22h30. Véase en Programa del XXXIV FIMDG 1985-1986.

Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Museo Metropolitano (Nueva York). 10-10-1985. 20h.
https://books.google.es/books?id=78MBAAAAMBAJ&pg=PA131&lpg=PA131&dq=Town+Hall.+Rafael+Puyana&source=bl&ots=vJe3_G2Wd_&sig=ldk4Pkrwj_hCvZtoX5pFVhuUiZXM&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjX_uu03rPXAhWKvhQKHUzECNw4ChDoAQhNMAY#v=onepage&pg=PA131&q=Town%20Hall.%20Rafael%20Puyan

[a&f=false](https://books.google.es/books?hl=es&id=HccBAAAAMBAJ&q=rafael+puyana#v=snippet&q=rafael%20puyana&f=false) y 17-10-1985 (20h).
<https://books.google.es/books?hl=es&id=HccBAAAAMBAJ&q=rafael+puyana#v=snippet&q=rafael%20puyana&f=false> [consulta 16-04-2020].

Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Teatro Colsubsidio Roberto Arias Pérez (Bogotá). 31-01-1986. 20h, https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/150098 [consulta 10-01-2019].

Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Recital en Homenaje a Andrés Segovia. «In memoriam Andrés Segovia». Bogotá, marzo 1988. Auditorio León de Greiff. Universidad Nacional. División de Divulgación Cultural. 09-04-1988. 16h, p. 6, https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/67767/ [consulta 07-01-2015].

Programa de mano. Rafael Puyana (clave) y Orquesta Ciudad de Granada. Auditorio Manuel de Falla (Granada). 20-11-1993 y 21-11-1993. s.h. Notas al programa. Rafael Puyana (clave). Auditorio Manuel de Falla (Granada). 23-11-1993. AMF FN 1993-058.

Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Teatro Juárez (Guajajuato, México). 14-10-1994. s.h. AMF FE 1994-050 (2).

Programa de mano. Rafael Puyana (clave). Templo de la Valenciana (Guanajuato, México). 15-10-1994, 12h30. AMF FE 1994-050 (2).

Programa de mano. Eric Franceries (guitarra), Rafael Puyana (clave). Ensemble Orchestral de Normandie. Jean-Pierre Berlingen (director). 20° Festival d'art sacré de la Ville de Paris. Eglise Saint-Séverin (París). 18-12-1997. 20h30. AMF. FE 1997-055.

Programa de mano. Rafael Puyana (clave). *Concerto per Venezia*. Iglesia de *San Sebastiano* (Venecia). 06-09-1999. 19h. Notas al programa por Rafael Puyana en París, junio 1999. Documentación de Doña Maruja Putman de Seymour.

Programa de mano. Rafael Puyana. Aula des Cèdres (Lausanne, Suiza). 16-04-2004. 19h, <http://www.harmoniques.ch/Archives/Rencontres-2004> [consulta 11-10-2019].

B.6 Programas de mano de otros artistas

Programa de mano. Ciclo Integral Mompou: Música para piano. Fundación Juan March, febrero 1988. s.h. p. 41, <https://docplayer.es/49626597-Mompou-musica-para-piano.html> [consulta 09-11-2017].

Programa de mano. Juan Manuel Estévez (clave). Banco de la República. 12-06-1989. 19h30. <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll30/id/1213> [consulta 17-04-2020].

Programa de mano. Homenaje a Xavier Montsalvatge en su 80 aniversario. Fundación Juan March. 05-02-1992. 19h30. p. 28, <https://recursos.march.es/culturales/documentos/conciertos/cc146.pdf> [consulta 30-10-2017].

Programa de mano. Pablo Cano (clave). Fundación Juan March. 09-05-2009. 12h. <https://recursos.march.es/culturales/documentos/conciertos/cc641.pdf> [consulta 26-09-2018].

Programa de mano. Smillka Isakovic (piano). Fundación Juan March. 10-05-1982. 12h. <https://recursos.march.es/culturales/documentos/conciertos/co4841.pdf> [consulta 17-04-2020].

Programa de mano. Wanda Landowska (clave). Teatro Principal (Valencia). 16-11-1926. 18h. BNF. Montpensier 5. 9. Notas al programa por la clavecinista.

Programa de mano. Wanda Landowska (clave) y Alfred Cortot (clave). Saint-Leu-la-Forêt (Francia). 03-07-1927. 15h15. BNF. Fondo Montpensier. 4. École Wanda Landowska.

- Programas de mano. Wanda Landowska (clave/directora) y el alumnado de su escuela. Saint-Leu-la-Forêt (Francia). 22-06-1930, 29-06-1930, 06-07-1930 (s.h) y 11-06-1933 (15h). BNF. Fondo Montpensier. 4. École Wanda Landowska.
- Programa de mano. Wanda Landowska (clave y piano). Gran Casino (San Sebastián). 09-11-1932. 19h. BNF. Montpensier 5. 9.
- Programa Wanda Landowska. 1932. BNF. Salle de Musique. Fond Montpensier. 4. École Wanda Landowska.
- Programa de mano. Wanda Landowska (clave y piano). Palau de la Música Catalana (Barcelona). 11-11-1932. 22h. BNF. Montpensier 5. 9.
- Programa de mano. Wanda Landowska (clave y piano). Teatro de la Comedia (Madrid). 14-11-1932 (18h30) y 18-11-1932 (18h30). BNF. Montpensier 5. 9.
- Programas de mano. Wanda Landowska (clave), Emile Puyans (flauta) y Francis Mondain (oboe d'amour). 21-06-1933. 15h. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 95. Programas y BNF. Fondo Montpensier. 4. École Wanda Landowska.
- Programa Wanda Landowska. 1936. BNF. Salle de Musique. Fond Montpensier. 4. École Wanda Landowska.
- Programa de mano. *Migrations de la Valse*. 12-12-2006 al 22-12-2006. Cité de la Musique. La collection de la villa Medici Giulini. AMF. Fondo Puyana. Caja N° 114. R. 2288.
- Programa de mano. Concierto Homenaje a Rafael Puyana. Visiones de un Meta-Clave y unas canciones. 23-03-2015. 20h.
- Programa de mano. *Homenaje al maestro Rafael Puyana*. AMF, 2014, <https://www.manueldefalla.com/es/noticias/2014/un-paseo-por-la-musica-que-amo> [consulta 16-12-2017].
- Programa de mano. XII Festival de Música Española. 25-11-2014. 20h. Cádiz (España).
- Programa de mano. *La Alhambra en clave. En homenaje a Wanda Landowska, Manuel de Falla y Rafael Puyana*. AMF, 2014, https://www.manueldefalla.com/pdfs/pdf171004130411_440.pdf [30-01-2021].
- Programa de mano. *Orquesta Ciudad de Granada*. AMF, 2014, <https://www.manueldefalla.com/es/noticias/2014/concierto-de-temporada> [consulta 16-12-2017].

B.7 Prensa

1921

- [s.a.]. «Conciertos» en *La Vanguardia*, 08-11-1921, p. 9.
- [s.a.]. «Música y Teatros» en *La Vanguardia*, 23-10-1921, p. 22.
- [s.a.]. «Palau de la Música Catalana» en *La Vanguardia*, 10-11-1921, p. 19. BNF. Fondo Montpensier. Wanda Landowska. Carpeta 5. Subcarpeta 5. 9. España. Noticia completa en <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1921/11/10/pagina-19/33289314/pdf.html?search=%22Landowska%22> [consulta 12-05-2020].
- WALTHER. «Pablo Casals, Wanda Landowska, B. Net» en *La Vanguardia*, 01-11-1921, p. 8.

1926

CHAVARRI, E. L. «En la Filarmónica. Wanda Landowska» en *Las Provincias*, 27-11-1926. BNF. Montpensier 5. 9.

1934

GEORGE, André. «Scarlatti ou les Enchantements de Saint-Leu». *Les nouvelles littéraires*. 09-06-1934, p.1.

1936

[s.a.]. «Asociación de Cultura Musical» en *La Vanguardia*, 12-03-1936, p. 19, 14-03-1936, p. 23 y 17-03-1936, p. 14.

[s.a.]. «La música descriptiva en los siglos XVII y XVIII» en *La Vanguardia*, 19-03-1936, p. 6.

[s.a.]. «Vida de Sociedad. La música» en *La Vanguardia*, 06-03-1936, p. 9.

[s.a.]. «Vida de Sociedad. La música» en *La Vanguardia*, 18-03-1936, p. 9.

[s.a.]. «Wanda Landowska» en *La Vanguardia*, 11-03-1936, p. 10.

1955

[s.a.]. *Le guide du concert*, 07-10-1955, p. II.

[s.a.]. *Le monde*, 12-10-1955, p. 12.

1957

[s.a.]. «Concert and Opera Program for the Queen. Rafael Puyana. Town Hall. 8. 30 p. m» en *The New York Times*, 07-04-1957, p. 138.

[s.a.]. «Music Notes. 08-04-1957» en *The New York Times*, 08-04-1957, p. 19.

[s.a.]. «News, Summary & Index. The New York Times, Tuesday 09-04-1957» en *The New York Times*, 09-04-1957, p. 2.

PARMENTER, Ross. «Music: Harpsichordist. Rafael Puyana Makes Successful Debut» en *The New York Times*, 09-04-1957, p. 40.

PARMENTER, Ross y DUCKWORTH, Paul. «The world of music: Quartet to honor schnabel» en *The New York Times*, 14-04-1957, p. 9.

1958

[s.a.]. «Recital by the harpsichordist Rafael Puyana. Wigmore Hall. Friday next [21-11-1958]. 7. 30 p. m. Tickets 9-6-1» en *The observer*, 16-11-1958, p. 18.

1959

[s.a.]. «Music Notes. Town Hall. Rafael Puyana 17-02-1959 at 8:30» en *The New York Times*, 17-02-1959, p. 28.

[s.a.]. «Town Hall. Rafael Puyana 17-02-1959 at 8:30» en *The New York Times*, 05-02-1959, p. 8.

SCHONBERG, Harold C. «Recital is offered by Rafael Puyana» en *The New York Times*, 18-02-1959, p. 37.

1961

NICHOLS, Dorothy. «Rare musical experience» en *Dayly Palo Alto Times*, 29-04-1961, s.p. Library of Congress, Box 86 Folder 4.

SALZMAN, Eric. «Town Hall Recital by Rafael Puyana» en *The New York Times*, 25-02-1961, p. 13.

1962

[s.a.]. «Music Notes. Rafael Puyana, harpsichordist, 15-02-1962. Town Hall, 8:30» en *The New York Times*, 15-02-1962, p. 26.

[s.a.]. «The Metropolitan Museum of Arts. In the Grace Rainey Rogers Auditorium. Concerts at 8:30. Rafael Puyana y Genoveva Gálvez. 07-03-1962» en *The New York Times*, 30-09-1962, p. 11.

[s.a.]. «Thursday. Rafael Puyana harpsichordist, Town Hall, 8. 30 p. m. Town Hall Festival of Music» en *The New York Times*, 28-01-1962, pp. 90, 118-119.

PARMENTER, Ross. «Music for harpsichord Opens 4th Annual Town Hall Festival» en *The New York Times*, 04-02-1962, p. 30.

SANTAMARÍA, Luis. «Nuevas actividades del curso “Música en Compostela”» en *La Vanguardia Española*, 19-09-1962, p. 33.

SOPEÑA, Federico. «Concierto en la casa ducal de Alba» en *ABC*, 06-12-1962, p. 79.

1963

BALADA, Leonardo. «Nueva York: Intérpretes españoles en Manhattan» en *La Vanguardia Española*, 05-07-1963, p. 31.

HUME, Paul. «Evet's First is played by Mitchell» en *The Washington Post*, 27-02-1963, B-10.

KLEIN, Howard. «Disks: harpsichordist: rare items stylish dialogue» en *The New York Times*, 03-11-1963, p. 19.

LOWENS, Irving. «National to Feature Evett Symphony» en *The Evening Star*, Washington D.C., 24-02-1963. D-12.

MONTSALVATGE, Xavier. «Rafael Puyana, clavecin» en *La Vanguardia Española*, 20-12-1963, p. 41.

1964

[s.a.]. «Opera and Concerts Programs. Monday. 09-11-1964. Town Hall, 8. 30 p. m» en *The New York Times*. 08-11-1964, p. 14.

SCHONBERG, Harold C. «Music: Rafael Puyana's Harpsichord» en *The New York Times*, 10-11-1964, p. 56, <https://www.nytimes.com/1964/11/10/archives/music-rafael-puyanas-harpsichord-pupil-of-landowska-plays-at-town.html> [consulta 25-07-2018].

1965

[s.a.]. «At hunter. In the Playhouse. Rafael Puyana, harpsichordist. 13-12-1965, 8. 40 p. m. Italian Program» en *The New York Times*, 17-10-1965, p. 20.

[s.a.]. «Final Concerts of the Season! Wed & Thurs 8:30. David and Igor Oistrakh» en *The New York Times*. 16-12-1965, p. 62, 17-12-1965, p. 42, 21-12-1965, p. 48.

[s.a.]. «Monday 13-12-1965. Rafael Puyana. Hunter College» en *The New York Times*, 09-05-1965, p. 12, 12-09-1965, p. 24, 11-10-1965, p. 48, 17-10-1965, p. 20, 21-11-1965, p. 15, 28-11-1965, p. 12, 03-12-1965, p. 42, 09-12-1965, p. 60, 12-12-1965, p. 15, 13-12-1965, pp. 14 y 54.

HUGHES, Allen. «On the Seine's Right Bank» en *The New York Times*, 27-06-1965, p. 13.

KLEIN, Howard. «Young harpsichordist Carry On: The young carry on» en *The New York Times*, 04-04-1965, p. 15.

1966

[s.a.]. «American Symphony Orchestra. Leopold Stokowski (music director). 1966-1967 Season-Carnegie Hall. 23-10-1966 y 24-10-1966. Rafael Puyana (clave), Leopold Stokowski (conductor)» en *The New York Times*, 15-05-1966, p. 12.

[s.a.]. «Gala Fifth Season. 1966-1967 at Carnegie Hall. Rafael Puyana. 23-10-1966 y 24-10-1966» en *The New York Times*, 11-09-1966, p. 155.

[s.a.]. «Music Notes. Rafael Puyana 03-12-1965. Town Hall. 08:30» en *The New York Times*, 03-12-1966, p. 45.

[s.a.]. «Who makes Music and Where: Metropolitan Opera other events today» en *The New York Times*, 27-11-1966, p. 12.

HUGHES, Allen. «Harpsichordist plays at Hunter; Custav Leonhardt's Debut Recital Closes Series» en *The New York Times*, 03-05-1966, pp. 53.

SHERMAN, Robert. «Judith Rasking Triumphs in Her 2d Lieder Recital. Puyana Performs Offbeat Program» en *The New York Times*, 05-12-1966, p. 65.

1968

[s.a.]. «Royal Albert Hall. Henry Wood. Promenade Concerts. Purcell Room 5. 45 p. m» en *The observer*, 11-08-1968, p. 20.

[s.a.]. «Royal Albert Hall. Henry Wood. Promenade Concerts. Queen Elisabeth Hall 7. 45 p. m. Purcell Room 5. 45 p. m» en *The observer*, 11-08-1968, p. 20.

[s.a.]. «Royal Festival Hall. Queen Elisabeth Hall. Philomusica of London. Conductor Niels Gron, Soloist Rafael Puyana» en *The observer*, 04-02-1968, p. 24.

[s.a.]. «Queen Elisabeth Hall. South Bank Summer Music. 11-08-1968. 19h45. John Williams (guitarra), Rafael Puyana (clave), Straube, Weiss, Dogdson, Couperin, Ponce» en *The observer*, 04-08-1968, p. 20.

[s.a.]. «Queen Elisabeth Hall. South Bank Summer Music. 11-08-1968. 7. 45 p. m. John Williams (guitarra), Rafael Puyana (clave), Straube, Weiss, Dogdson, Couperin, Ponce» en *The observer*, 04-08-1968, p. 20.

1969

[s.a.]. «Sección de obras para clavecin (Soler) Rafael Puyana (Philips 838433)» en *La Vanguardia Española*, 03-08-1969, p. 45.

L. «Sugerencias para el incremento de una discoteca» en *La Vanguardia Española*, 24-05-1969, p. 57.

1970

[s.a.]. «Hunter College Concert Playhouse. Rafael Puyana 8:40» en *The New York Times*, 14-10-1970, p. 40.

[s.a.]. «Petworth House. Petworth Sussex. National Trust Concert Society presents Sunday May 31, 7 for 5 p. m Yehudi Menuhin violin and Rafael Puyana harpsichord: Bach Programme» en *The observer*, 24-05-1970, p. 26.

- [s.a.]. «Petworth House. Petworth Sussex. National Trust Concert Society presents Sunday May 31, 7 for 5 p. m Yehudi Menuhin violin and Rafael Puyana harpsichord: Bach Programme» en *The Guardian* 23-05-1970, pp. 6-10.
- [s.a.]. «Purcell Room. Players please. South bank seminar on chamber music august 1-16» en *The observer*, 24-05-1970, p. 26.
- [s.a.]. «Purcell Room. Players please. South bank seminar on chamber music august 1-16» en *The Guardian*, 30-05-1970, p. 6.
- [s.a.]. «Radio. Rafael Puyana 8:40 Hunter College Concert Playhouse» en *The New York Times*, 11-10-1970, p. 124.
- [s.a.]. «Sede del I Curso Manuel de Falla» en *Ideal*, 25-06-1970, p. 15.
- [s.a.]. «Who Makes Music. 21-10-1970. Fernando Valenti y Rafael Puyana» en *The New York Times*, 18-10-1970, p. 17.
- DAVIS, Peter G. «Harpsichord works played by Puyana» en *The New York Times*, 16-10-1970, p. 43.
- HENAHAN, Donal. «Harpsichord pair heard at series. Valenti and Puyana Perform J. S. Bach Concerto» en *The New York Times*, 23-10-1970, p. 27.

1971

- [s.a.]. «Acto de clausura, en el paraninfo de la Universidad, del II Curso Manuel de Falla» en *Ideal*, 11-07-1971, p. 12.
- [s.a.]. «Animadas sesiones del II Curso Manuel de Falla» en *Patria*, 24-06-1971, p. 10.
- [s.a.]. «El XX Festival de Granada se celebrará del 21 de junio al 11 de julio próximos» en *Ideal*, 02-05-1971, p. 5.
- [s.a.]. «El II Curso “Manuel de Falla”, desde distintos ángulos» en *Patria*, 07-07-1971, p. 8.
- [s.a.]. «Esta tarde, Rafael Puyana y Jordi Savall, en el II Curso Manuel de Falla» en *Patria*, 02-07-1971, p. 5.
- [s.a.]. «Extraordinario programa de Actos del II Curso Manuel de Falla» en *Patria*, 01-07-1971, p. 6.
- [s.a.]. «Hoy, conferencia de Fernández-Cid. En el Seminario de la Crítica» en *Ideal*, 01-07-1971, p. 10.
- [s.a.]. «Las razones del XX Festival Internacional de Granada. La presencia de la música española y Homenajes a Gallego Burín, Falla, Argenta y Stravinsky» en *Ideal*, 09-05-1971, p. 35.
- [s.a.]. «Programa del II Curso Manuel de Falla» en *Ideal*, 23-06-1971, p. 7.
- [s.a.]. «Profesores y alumnos del II Curso Manuel de Falla» en *Ideal*, 04-07-1971, p. 11.
- [s.a.]. «Se inauguró el II Curso Manuel de Falla con una conferencia de Mons. Sopena» en *Ideal*, 23-06-1971, p. 7.
- [s.a.]. «II Curso Manuel de Falla» en *Ideal*, 24-06-1971, p. 10.
- [s.a.]. «II Curso Manuel de Falla. Hablará hoy Ruiz Aznar» en *Ideal*, 04-07-1971, p. 11.
- [s.a.]. «II Curso Manuel de Falla. Heryk Szeryng y sus lecciones de violín. Ayer, conferencia de Fernández Cid en el Seminario de la crítica. Hoy concierto de Rafael Puyana y Jordi Savall, y conferencia de Loly B. Santos» en *Ideal*, 02-07-1971, p. 11.

- COLE, Hugo. «Rafael Puyana at St. John's Smith Square» en *The Guardian*, 05-05-1971, p. 8.
- M. «En Granada, Mañana se inaugura el Festival Internacional de Música y Danza» en *La Vanguardia Española*, 20-06-1971, p. 56.
- MONTSALVATGE, Xavier. «Conferencias, cursillos y seminario» en *La Vanguardia Española*, 04-07-1971, p. 50.
- MONTSALVATGE, Xavier. «Granada: El Festival visto con ocho días de perspectiva» en *La Vanguardia*, 04-07-1971, p. 50.
- RUIZ MOLINERO. «Concluyeron los conciertos sinfónicos en el Palacio Carlos V» en *Ideal*, 03-07-1971, p. 10.
- RUIZ MOLINERO. «Crónica íntima de un Festival» en *Ideal*, 27-06-1971, p. 31.
- RUIZ MOLINERO. «El II Curso Manuel de Falla. Auténtica proyección de la música» en *Ideal*, 04-07-1971, p. 31.
- RUIZ MORALES, José Miguel. «Una aventura musical a la sombra de Santiago» en *La Vanguardia*, 06-08-1971, p. 7.
- V. «Para el verano próximo funcionará el aeropuerto» en *Ideal*, 06-07-1971, p. 12.
- VALDÉS, A. «Agustín León Ara: Violín, técnica e interpretación» en *Patria*, 09-07-1971, p. 16.
- 1972**
- [s.a.]. «Doce prestigiosos profesores participan en el III Curso Manuel de Falla» en *Patria*, 21-06-1972, p. 16.
- [s.a.]. «Dieciocho Naciones representadas en el Curso Manuel de Falla» en *Ideal*, 25-06-1972, p. 15.
- [s.a.]. «En el Paraninfo de la Universidad, apertura del III Curso Manuel de Falla» en *Patria*, 20-06-1972, p. 15.
- [s.a.]. «Final Flamenco del Festival» en *Ideal*, 09-07-1972, p. 1.
- [s.a.]. «Granada, con Andrés Segovia. Le fue rendido homenaje en el centro artístico» en *Patria*, 18-06-1972, p. 1.
- [s.a.]. «Granada y el Cante Jondo. Homenaje a Don Andrés Segovia» en *Ideal*, 18-06-1972, p. 1.
- [s.a.]. «Noticiero Musical: Concursos» en *ABC Madrid*, 03-06-1972. FIMDG 1972.
- [s.a.]. «Palabras del alcalde de Granada en el homenaje Andrés Segovia» en *Patria*, 18-06-1972, p. 8.
- [s.a.]. «Para el IV Curso Manuel de Falla, las mismas directrices del actual» en *Ideal*, 09-07-1972, p. 17.
- [s.a.]. «This Week: Music. Saturday 19-02-1972» en *The Guardian*, 14-02-1972, p. 7.
- [s.a.]. «Ya está programado el IV Curso Manuel de Falla» en *Patria*, 09-07-1972, p. 24.
- [s.a.]. «III Curso Manuel de Falla» en *Patria*, 15-06-1972, p. 3.
- [s.a.]. «XII Festival de Cante Jondo» en *Ideal*, 26-05-1972, p. 16. [s.a.]. «XXI Festival Internacional de Música y Danza de Granada. III Curso Manuel de Falla» en *Ideal*, 06-07-1972, p. 15.

- CHECA, Antonio. «XXI Festival Internacional de Música y Danza. El aeropuerto ha abierto nuevos horizontes al Festival de Granada. Queda el problema de la insuficiencia hotelera» en *Ideal*, 21-06-1972, p. 21.
- CHECA, Antonio. «XXI Festival Internacional de Música y Danza. El Curso Manuel de Falla, un complemento esencial del Festival» en *Ideal*, 23-06-1972, p. 16.
- CORRAL MAURELL, J. «El coro “Sarah Lawrence College” actuó, con éxito, en el Partal» en *Ideal*, 07-07-1972, p. 14.
- CORRAL MAURELL, J. «El inolvidable recital de “clave” de Rafael Puyana» en *Ideal*, 29-06-1972, p. 18.
- DUCADOS, Casimir. «El clave mágico de Rafael Puyana» en *Patria*, 21-06-1972, p. 10.
- DUCADOS, Casimir. «Rafael Puyana: Elegí el clave porque es un instrumento fascinante» en *Patria*, 28-06-1972, p. 4.
- DUCADOS, Casimir. «Siete llamadas para Rafael Puyana» en *Patria*, 29-06-1972, p. 5.
- FERNÁNDEZ CID, Antonio. «El Bach de Rosalyn Tureck» en *La Vanguardia Española*, 14-05-1972, p. 54.
- FERNÁNDEZ CID, A. «El coro de la escuela de Canto, La nacional y Rafael Puyana» en *La Vanguardia*, 09-07-1972, p. 51.
- FERNÁNDEZ CID, Antonio. «Expansión Pedagógica del Festival Granadino» en *ABC Madrid*, 11-07-1972, <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19720711-115.html> [consulta 06-09-2016].
- FERNÁNDEZ CID, Antonio. «La Fundación Juan March, apadrina un importante ciclo Bach» en *La Vanguardia Española*, 18-04-1972, p. 61.
- FERNÁNDEZ CID, Antonio. «Un precioso recital Bach, de Puyana, para la Fundación March» en *ABC*, 16-04-1972, p. 73.
- LAMER, Gerald. «John McCabe’s Metamorphoses» en *The Guardian*, 21-02-1972, p. 8.
- MONTSALVATGE, Xavier. «El Festival revitalizado» en *La Vanguardia Española*, 09-07-1972, p. 51.
- MONTSALVATGE, Xavier. «Ronda de Festivales» en *La Vanguardia Española*, 18-06-1972, p. 54.
- RUIZ MOLINERO. «Al filo del final» en *Ideal*, 06-07-1972, p. 14.
- RUIZ MOLINERO. «El clave, en el arte de Rafael Puyana» en *Ideal*, 20-06-1972, p. 16.
- RUIZ MOLINERO. «Un Festival sin figuras» en *Ideal*, 30-06-1972, p. 12.
- SAGRARIO, Pedro. «Andrés Segovia recibió el homenaje del centro artístico» en *Patria*, 18-06-1972, p. 8.
- SAGRARIO, Pedro. «Calixto Sánchez Marín, vencedor del Concurso de Cante Jondo» en *Patria*, 20-06-1972, p. 8.
- 1973**
- [s.a.]. «Apertura del IV Curso Manuel de Falla» en *Patria*, 21-06-1973, p. 16.
- [s.a.]. «Bolton. Central library Bolton. Friday March 9, 7. 30 p. m» en *The Guardian*, 06-03-1973, p. 20.
- [s.a.]. «Clausurado el IV Curso Internacional Manuel de Falla» en *Patria*, 08-07-1973, p. 15.
- [s.a.]. «Conversaciones en torno a Falla» en *Patria*, 29-06-1973, p. 6.
- [s.a.]. «El martes, conferencia concierto de don Juan Alfonso García» en *Patria*, 01-07-1973, p. 7.

- [s.a.]. «Mañana, acto de clausura del Cuarto Curso Manuel de Falla» en *Ideal*, 06-07-1973, p. 13.
- [s.a.]. «Music. Bolton Central Library, 7. 30. Harpsichord recital by Rafael Puyana» en *The Guardian*, 05-03-1973, p. 7.
- [s.a.]. «Purcell Room. St. John's Smith Square. Thursday March 22 at 5 p. m. Basil Douglas LTD. Presents. Harpsichord Recital by Rafael Puyana» en *The Guardian*, 10-03-1973, p. 16.
- [s.a.]. «Purcell Room. St. John's Smith Square. Thursday March 22 at 5 p. m. Basil Douglas LTD. Presents. Harpsichord Recital by Rafael Puyana» en *The Guardian*, 17-03-1973, p. 17.
- [s.a.]. «Rafael Puyana» en *La Vanguardia Española*, 01-04-1973, pp. 54, 60.
- [s.a.]. «Rafael Puyana, en la clausura del Curso Manuel de Falla» en *Ideal*, 08-07-1973, p. 9.
- [s.a.]. «IV Curso Manuel de Falla» en *Ideal*, 07-07-1973, p. 8.
- [s.a.]. «IV Curso Manuel de Falla. Actos de Clausura del Curso» en *Patria*, 07-07-1973, p. 2.
- CASANOVAS. «Los grandes solistas de hoy» en *La Vanguardia Española*, 04-05-1973, p. 57.
- CASANOVAS. «Sonatas completas para flauta J. S. Bach» en *La Vanguardia Española*, 22-09-1973, p. 54.
- FIGARES, María Dolores. «La Dirección General de Bellas Artes mima el Festival de Granada» en *Ideal*, 29-06-1973, p. 16.
- GARCÍA-MERA, E. «Los alumnos del IV Curso Manuel de Falla, Opinan» en *Patria*, 04-07-1973, p. 8.
- GREENFIELD, Edward. «Mass invasion» en *The Guardian*, 17-07-1973, p. 12.
- LOBATO, G. «Alumnos de 20 países en el IV Curso Manuel de Falla» en *Patria*, 03-07-1973, p. 24.
- MONTSALVATGE, Xavier. «En Granada se ha celebrado el XXII Festival Internacional de Música» en *La Vanguardia Española*, 08-07-1973, p. 50.
- PIÑERO. «Rodolfo Halffter. No se encontrará un marco más adecuado para un Festival Internacional» en *Ideal*, 03-07-1973, p. 16.
- ROCKWELL, John. «In quest of the baroque» en *The New York Times*, 04-02-1973, p. 134.
- SÁNCHEZ PEDROTE, Enrique. «IV Curso Manuel de Falla» del Festival Internacional de Granada» en *ABC (Sevilla)*, 12-07-1973, p. 46.
- SMALLEY, Denis. «Rafael Puyana in Bolton» en *The Guardian*, 10-03-1973, p. 8.
- SOLIUS. «Extraordinarios recitales del clavicembalista Rafael Puyana» en *La Vanguardia Española*, 05-04-1973, p. 57.
- 1974**
- [s.a.]. «Clausura del V Curso Manuel de Falla» en *Ideal*, 07-07-1974, p. 13.
- [s.a.]. «Don Alfonso García, comisario del Festival de Granada» en *Patria*, 27-06-1974, p. 1.
- [s.a.]. «El clavecinista Rafael Puyana en un ensayo» en *La Vanguardia Española*, 17-11-1974, p. 57.
- [s.a.]. «El programa del Festival de Música y Danza se ha presentado en Granada» en *Ideal*, 05-03-1974, p. 6.
- [s.a.]. «Hoy, recital de clave por Rafael Puyana» en *Ideal*, 24-11-1974, p. 13.

- [s.a.]. «Mañana comienza el Festival de Granada» en *Ideal*, 25-06-1974, p. 9.
- [s.a.]. «Mañana, concierto de clave de Rafael Puyana» en *Patria*, 23-11-1974, p. 9.
- [s.a.]. «Mañana, recital de clave de Rafael Puyana» en *Ideal*, 23-11-1974, p. 9 y 13.
- [s.a.]. «Mañana, concierto de órgano en la Catedral de Granada» en *Ideal*, 21-11-1974, p. 1.
- [s.a.]. «Programa de actuaciones de grandes figuras de la música en Universidades» en *Ideal*, 16-11-1974, p. 13.
- A.G. «Clausurado el V Curso Manuel de Falla» en *Patria*, 07-07-1974, p. 13.
- BAVIANO, José María. «Antonio Iglesias: “El que hable de centralismo en el Festival no sabe lo que dice”» en *Patria*, 26-06-1974, p. 16.
- CANTÓN GARCÍA, José A. «Magnífico Concierto de Rafael Puyana» en *Ideal*, 26-11-1974, p. 20.
- DUCADOS, Casimir. «Puyana, el grande» en *Patria*, 26-11-1974, p. 13.
- MONTSALVATGE, X. «Los conciertos. El clavecín de Rafael Puyana» en *La Vanguardia Española*, 20-11-1974, p. 61.

1975

- [s.a.]. «Granada: El colombiano Rafael Puyana actuará como catedrático de clavicémbalo en el curso “Curso Manuel de Falla”» en *La Vanguardia Española*, 08-05-1975, p. 44.
- [s.a.]. «109 alumnos de 14 nacionalidades concurren al Curso Manuel de Falla» en *Ideal*, 24-06-1975, p. 11.
- ALONSO, César. «Rafael Puyana, uno de los clavicembalistas de mayor prestigio en el mundo» en *Ideal*, 27-06-1975, p. 12.
- CAÑETE, Agustín. «El “Auditorium Manuel de Falla” está sólo pendiente del Patronato de la Alhambra» en *Ideal*, 07-06-1975, p. 17.
- GÓMEZ MONTERO. «Homenaje a Machado, Falla y Alberti» en *Ideal*, 09-11-1975, p. 19.
- MONTSALVATGE, Xavier. «El Curso Manuel de Falla» en *La Vanguardia Española*, 06-07-1975, p. 51.

1976

- [s.a.]. «A un mes del XXV Festival Internacional de Música y Danza» en *Ideal*, 19-05-1976, p. 21.
- [s.a.]. «Auditorium Banco de Granada. Concierto Homenaje a Manuel de Falla en el Centenario de su nacimiento. Rafael Puyana» en *Patria*, 22-06-1976, p. 7.
- [s.a.]. «Beneficio en los precios de las entradas del Festival» en *Patria*, 29-05-1976, p. 10.
- [s.a.]. «Clausura del VII Curso Manuel de Falla» en *Patria*, 11-07-1976, p. 16.
- [s.a.]. «Gente» en *Ideal*, 11-01-1976, p. 17.
- [s.a.]. «Inauguración del curso musical “Manuel de Falla”» en *La Vanguardia Española*, 23-06-1976, p. 63.
- [s.a.]. «La Barraca Lorquiana, en Granada. Actos en la Galería de Exposiciones del Banco de Granada» en *Ideal*, 27-05-1976, p. 3.

- [s.a.]. «Los miércoles de Radio Nacional. El ciclo de conciertos radiodifundidos fue inaugurado con el pianista Luis Galve» en *La Vanguardia Española*, 07-11-1976, p. 55.
- [s.a.]. «Los miércoles de Radio Nacional» en *La Vanguardia Española*, 12-11-1976, p. 53.
- [s.a.]. «Radio Nacional de España Homenaje a Manuel de Falla en su centenario» en *La Vanguardia Española*, 21-11-1976, p. 59.
- [s.a.]. «Radio Nacional de España Homenaje a Manuel de Falla en su centenario» en *La Vanguardia Española*, 23-11-1976, p. 66.
- [s.a.]. «Reducción del precio de las localidades del XXV Festival Internacional de música y Danza» en *Patria*, 23-05-1976, p. 11.
- [s.a.]. «XXV Festival Internacional de Música y Danza. Palacio de Carlos V» en *Ideal*, 04-07-1976, p. 12.
- ALONSO, César. «Conversaciones con Maribel Falla» en *Ideal*, 04-07-1976, p. 12.
- ALONSO, César. «No se puede asegurar que el Festival se celebre el próximo año» en *Ideal*, 26-06-1976, p. 13.
- BUSTOS, Juan. «Rafael Puyana» en *Patria*, 24-06-1976, p. 20.
- CHECA, Antonio. «Rafael Puyana: Falla resucitó el clavicémbalo» en *Ideal*, 24-06-1976, p. 13.
- CORRAL MAURELL, J. «El VII Curso Manuel de Falla, clausurado ayer en la Universidad» en *Ideal*, 11-07-1976, p. 15.
- FRANCO, Enrique. «Homenajes a Falla en el Palau de Barcelona» en *El País*, 27-11-1976, https://elpais.com/diario/1976/11/27/cultura/217897204_850215.html [consulta 25-07-2018].
- LACÁRCEL, José Antonio. «“El retablo de Maese Pedro” Bella experiencia» en *Patria*, 06-07-1976, p. 10.
- LACÁRCEL, José Antonio. «En el Banco de Granada. Éxito de Rafael Puyana» en *Patria*, 23-06-1976, p. 8.
- LADRÓN DE GUEVARA, José G. «Continúa el XXV (¿y último?) Festival Internacional de Música y Danza de Granada» en *Ideal*, 01-07-1976, p. 3.
- LADRÓN DE GUEVARA, José G. «Hoy se inicia el XXV Festival Internacional de Música y Danza» en *Ideal*, 24-06-1976, p. 3.
- MONTSALVATGE, Xavier. «Granada: En el centenario de Manuel de Falla» en *La Vanguardia Española*, 06-06-1976, p. 57.
- MONTSALVATGE, Xavier. «Granada: En el Festival y curso Manuel de Falla» en *La Vanguardia Española*, 11-07-1976, p. 51.
- MONTSALVATGE, Xavier. «Los Conciertos. Rafael Puyana» en *La Vanguardia Española*, 26-11-1976, p. 59.
- MONTSALVATGE, Xavier. «Radio Nacional conmemoró el centenario de Falla en Barcelona» en *La Vanguardia Española*, 25-11-1976, p. 62.
- R. «Adamum-Puyana» en *ABC*, 14-11-1976, p. 36.
- R. «Adamum-Puyana» en *ABC*, 16-11-1976, p. 45.
- RUIZ MOLINERO. «Continuará el Festival de Granada, afirmó el ministro de Educación y Ciencia» en *Ideal*, 04-07-1976, p. 13.

- RUIZ MOLINERO. «¿El Festival en peligro?» en *Ideal*, 03-07-1976, p. 12.
- RUIZ MOLINERO. «La música de Cámara de Falla cerró el ciclo de homenaje al compositor» en *Ideal*, 06-07-1976, p. 12.
- 1977**
- [s.a.]. «Beethoven y Manuel de Falla» en *Patria*, 26-04-1977, p. 1.
- [s.a.]. «Clausura del VIII Curso Manuel de Falla» en *Patria*, 07-07-1977, p. 11.
- [s.a.]. «Clausurado el Curso Manuel de Falla» en *Ideal*, 10-07-1977, p. 12.
- [s.a.]. «Clausurado el VIII Curso Manuel de Falla» en *Patria*, 10-07-1977, p. 12.
- [s.a.]. «Granada: Los cursos internacionales de música “Manuel de Falla”» en *La Vanguardia Española*, 21-06-1977, p. 59.
- [s.a.]. «Inaugurado el VIII Curso Manuel de Falla» en *Patria*, 21-06-1977, p. 9.
- [s.a.]. «Mañana comienza el VIII Curso Manuel de Falla» en *Ideal*, 19-06-1977, p. 19.
- ALONSO, César. «Estamos siendo hostilizados por quienes quieren hacer imposibles las reglas del juego y el juego mismo (Pío Cabanillas)» en *Ideal*, 20-12-1977, p. 17.
- ALONSO, César. «Inaugurado el VIII Curso Manuel de Falla» en *Ideal*, 21-06-1977, p. 17.
- ALONSO, César. «La llamada que hicimos el año pasado no ha sido desoída» en *Ideal*, 05-07-1977, p. 18.
- ALONSO, César. «Xavier Montsalvatge abrirá hoy los actos del Festival» en *Ideal*, 25-06-1977, p. 12.
- AA. VV. *Le monde*, 17-05-1977, p. 31.
- DE MENA, José L. «Programado del Festival Internacional de Música y Danza» en *Ideal*, 26-04-1977, p. 17.
- LACÁRCEL, José Antonio. «Beethoven será el gran protagonista del Festival» en *Patria*, 05-05-1977, p. 7.
- LACÁRCEL, José Antonio. «Laberinto, de Montsalvatge, un homenaje a Gallego Burín» en *Ideal*, 08-07-1995, p. 42.
- LACÁRCEL, José Antonio. «Un joven granadino estudia clave en París con Rafael Puyana» en *Patria*, 18-12-1977, p. 10.
- MONTSALVATGE, Xavier. «Doce notas musicales sobre los 12 meses de 1976» en *La Vanguardia Española*, 01-01-1977, p. 40.
- ROMACHO, J.F. «Esta es la edición en la que participan mayor número de alumnos. Entrevista con su director. Antonio Iglesias» en *Patria*, 23-06-1977, p. 12.
- ROMACHO, J.F. «Esta es la edición más cara del Festival. Queremos romper con el tono de elitismo que se venía manteniendo. Entrevista con don Antonio Gallego Morell, Comisario del Festival» en *Patria*, 24-06-1977, p. 13.
- RUIZ DE TARAZONA, Andrés. «Primer encuentro sobre Música Antigua Española» en *El País*, 29-07-1977, https://elpais.com/diario/1977/07/29/cultura/238975201_850215.html [consulta 22-06-2020].
- RUIZ DE TARAZONA, Andrés. «Primer encuentro sobre Música Antigua Española, en Zaragoza» en *El País*, 09-10-1977, https://elpais.com/diario/1977/10/09/cultura/245199602_850215.html [consulta 22-06-2020].

RUIZ MOLINERO. «Una función social» en *Ideal*, 25-06-1977, p. 12.

1978

[s.a.]. «Ante la próxima inauguración del “Auditorio Manuel de Falla» en *Ideal*, 04-05-1978, p. 28.

[s.a.]. «Anoche quedó inaugurado el Centro Manuel de Falla» en *Ideal*, 11-06-1978, p. 1.

[s.a.]. «Comenzó el I Concurso Internacional de Interpretación Musical. El jurado estuvo presidido por Andrés Segovia» en *Patria*, 27-06-1978, p. 9.

[s.a.]. «Declarado desierto el I Premio Internacional de Interpretación de la Guitarra» en *Ideal*, 02-07-1978, p. 14.

[s.a.]. «El Auditorio Manuel de Falla y su función cultural popular» en *Ideal*, 10-06-1978, p. 23.

[s.a.]. «El auditorio, una perfección y una ejemplar austeridad» en *Patria*, 10-06-1978, p. 9.

[s.a.]. «El ayuntamiento de Granada anunció oficialmente la inauguración del Auditorio Manuel de Falla» en *Ideal*, 02-06-1978, p. 1.

[s.a.]. «El centro Manuel de Falla se inaugurará el próximo día diez» en *Patria*, 02-06-1978, p. 7.

[s.a.]. «El Concurso Internacional de Interpretación enriquece al Festival» en *Patria*, 01-07-1978, p. 9.

[s.a.]. «Gran éxito del “Concierto del Albayzín”, de Xavier Montsalvatge» en *La Vanguardia Española*, 27-06-1978, p. 63.

[s.a.]. «Hoy, con la Orquesta RTVE y Rafael Puyana, Concierto del Albaicín, un estreno Mundial» en *Patria*, 25-06-1978, p. 9.

[s.a.]. «Hoy se inaugura el Centro Manuel de Falla» en *Ideal*, 10-06-1978, p. 1.

[s.a.]. «Hoy se inaugura el centro Manuel de Falla. La Orquesta Nacional estrena el Auditorio» en *Patria*, 10-06-1978, p. 1.

[s.a.]. «Inaugurado el IX Curso Internacional Manuel de Falla» en *Patria*, 20-06-1978, p. 11.

[s.a.]. «La reina presidió el concierto de la Orquesta de la RTVE» en *La Vanguardia*, 11-10-1978, p. 61.

[s.a.]. «Mañana, otro estreno mundial: un concierto para piano de Manuel Castillo» en *Patria*, 25-06-1978, p. 9.

[s.a.]. «Mañana se inaugura el «IX Curso Internacional Manuel de Falla» en *Ideal*, 18-06-1978, p. 4.

[s.a.]. «Mañana inauguración del Curso Internacional de Música Manuel de Falla» en *Patria*, 18-06-1978, p. 9.

[s.a.]. «Pío Cabanillas en Granada: «El centro Manuel de Falla es uno de los más importantes de Europa» en *Patria*, 11-06-1978, p. 1.

[s.a.]. «Programa del XXVII Festival Internacional de Música y Danza. 19 junio al 3 julio» en *Patria*, 25-05-1978, p. 11.

[s.a.]. «Programación del XXVII Festival Internacional de Música y Danza. IX CMF. I Concurso Internacional de Interpretación Musical: Guitarra» en *Ideal*, 25-05-1978, p. 26.

[s.a.]. «Ocho seleccionados para la prueba final del “I Concurso Internacional de Interpretación Musical”» en *Ideal*, 28-06-1978, p. 11.

[s.a.]. «I Concurso Internacional de Interpretación» en *Patria*, 28-06-1978, p. 9.

- ALONSO, César. «El centro Manuel de Falla está hecho para servir a Granada» en *Ideal*, 10-06-1978, p. 11.
- ALONSO, César. «El sábado, día 10, se inaugurará el Auditorio Manuel de Falla» en *Ideal*, 02-06-1978, p. 13.
- ALONSO, César. «La aportación económica para la celebración del Curso Manuel de Falla se acordó con las autoridades granadinas» en *Ideal*, 22-06-1978, p. 11.
- ALONSO, César. «Memorable, el segundo concierto dado en el Centro Manuel de Falla» en *Ideal*, 13-06-1978, p. 18.
- ALONSO, César. «Potenciación, prestigio y función social del Festival de Granada» en *Ideal*, 18-06-1978, p. 4.
- ALONSO, César. «Rafael Puyana, clavecinista de talla mundial» en *Ideal*, 28-06-1978, p. 10.
- CABANILLAS, Pío. «Uno de los centros más importantes de Europa» en *Patria*, 11-06-1978, p. 9.
- FERNÁNDEZ-CID, Antonio. «Brillante el estreno del “Concierto del Albayzín”, de Montsalvatge» en *La Vanguardia*, 12-10-1978, p. 45.
- FERNÁNDEZ-CID, Antonio. «La Sinfónica y el Coro de la RTV. E. inauguraron su temporada 78-79 en el Real» en *ABC*, 10-10-1978, p. 61.
- FRANCO, Enrique. «“Concierto de Albayzín” y “Requiem alemán”» en *El País*, 17-10-1978, https://elpais.com/diario/1978/10/17/cultura/277426804_850215.html [consulta 11-04-2020].
- FRANCO, Enrique. «Estreno Mundial del ‘Concierto del Albayzín’, de Montsalvatge» en *El País*, 02-07-1978, p. 27.
- GARCÍA DE PAREDES, José María. «Un centro de proyección intelectual» en *Ideal*, 10-06-1978, p. 23.
- GÓMEZ MONTERO. «Concurso de Interpretación musical» en *Ideal*, 22-06-1978, p. 13.
- LACÁRCEL, José Antonio. «El concierto del Albayzín, de Montsalvatge, está escrito idiomáticamente para el clave» en *Patria*, 28-06-1978, p. 9.
- LACÁRCEL, José Antonio. «Este año se han batido todos los record de asistencia» en *Patria*, 21-06-1978, p. 9.
- LACÁRCEL, José Antonio. «Feliz estreno del “Concierto del Albayzín” de Montsalvatge» en *Patria*, 27-06-1978, p. 8.
- LACÁRCEL, José Antonio. «Motivo: Inauguración del Centro Manuel de Falla» en *Patria*, 02-06-1978, p. 9.
- LACÁRCEL, José Antonio. «Rafael Puyana, triunfador con el concierto para clave y cinco instrumentos» en *Patria*, 13-06-1978, p. 9.
- MÍNGUEZ PRIETO, Carlos. «Entregados los premios del Concurso Internacional de Guitarra» en *Patria*, 04-07-1978, p. 9.
- MÍNGUEZ PRIETO, Carlos. «Fallados los premios del I Concurso Internacional de Interpretación Musical (Guitarra)» en *Patria*, 02-07-1978, p. 9.
- RUIZ MOLINERO. «Dos estrenos mundiales en las actuaciones de la Orquesta de Radiotelevisión Española» en *Ideal*, 27-06-1978, p. 12.

1979

- [s.a.]. «Clausura del X Curso Manuel de Falla» en *Patria*, 08-07-1979, p. 12.

- [s.a.]. «Profesores del Curso “Manuel de Falla” y Colaboradores» en *Ideal*, 01-07-1979, p. 12.
- [s.a.]. «Profesores del Curso “Manuel de Falla” y Colaboradores» en *Patria*, 29-06-1979, p. 13.
- [s.a.]. «Se está celebrando el II concurso Internacional de Interpretación Musical. Preside el Jurado Nicanor Zabaleta» en *Patria*, 28-06-1979, p. 11.
- ALONSO, César. «Brillante concierto de los profesores del Curso Internacional Manuel de Falla» en *Ideal*, 03-07-1979, p. 13.
- ALONSO, César. «El director general de Música Clausuró el “X Curso Internacional Manuel de Falla”» en *Ideal*, 08-07-1979, p. 13.
- KASTIYO, José Luis. «Curso Manuel de Falla» en *Patria*, 19-06-1979, p. 8.
- KIDD, Vernon. «Europe’s Big Festival Season. Besaçon Festival» en *The New York Times*, 06-05-1979, p. 349.
- L. «Actuación de los profesores del curso “Manuel de Falla”» en *Patria*, 03-07-1979, p. 11.
- MONTSALVATGE, Xavier. «La próxima temporada de la Orquesta Ciudad de Barcelona» en *La Vanguardia Española*, 12-10-1979, p. 24.
- 1980**
- [s.a.]. «Cartas del Comisario del Festival» en *Patria*, 05-06-1980, p. 5.
- [s.a.]. «Clausura del XI Curso Manuel de Falla. Ese maravilloso bien que es la música es un bien común, desgraciadamente (Ricardo de la Cierva)» en *Patria*, 06-07-1980, p. 8.
- [s.a.]. «Concierto de los alumnos del curso» en *Patria*, 05-07-1980, p. 9.
- [s.a.]. «Concierto de los Becarios» en *Patria*, 05-07-1980, p. 10.
- [s.a.]. «El premio Erasmo» en *El País*, 10-09-1980, https://elpais.com/diario/1980/09/10/ultima/337384802_850215.html [consulta 30-03-2020].
- [s.a.]. «Gallego Morell pide al Ayuntamiento que no suprima la subvención municipal al Festival de Música y Danza» en *Ideal*, 07-06-1980, p. 23.
- [s.a.]. «La cultura arábigo-andaluza influyó en la música europea. Congreso mundial Juventudes musicales» en *La Vanguardia Española*, 25-09-1980, p. 29.
- [s.a.]. «Puyana inaugura nuevo auditorio» en *El tiempo*, 05-10-1980, p. 5B, <https://news.google.com/newspapers?nid=1706&dat=19801005&id=HaAqAAAAIBAJ&sjid=uWAEAAAIBAJ&pg=1016,3568256&hl=es> [consulta 25-07-2019].
- [s.a.]. «Woensdag 29 Oktober» en *Provinciale Zeeuwse Courant*, 23-10-1980, p. 36, <https://krantenbankzeeland.nl/issue/pzc/1980-10-23/edition/0/page/36?query=rafael%20puyana&sort=issuedate%20ascending> [consulta 25-07-2019].
- [s.a.]. «XXIX Festival Internacional de Música y Danza. 22 junio al 6 julio 1980» en *Patria*, 05-06-1980, p. 5.
- ALONSO, César. «Calificar de elitista (en sentido económico) al Festival, cae por su base con subir a los conciertos» en *Ideal*, 26-06-1980, p. 11.
- ALONSO, César. «Convocados el “XI Curso Manuel de Falla” y el “III Concurso Internacional de Interpretación Musical» en *Ideal*, 13-02-1980, p. 15.

ALONSO, César. «Muy bueno debe ser el producto ofrecido hasta ahora, cuando ha durado 30 años» en *Ideal*, 01-07-1980, p. 11.

BUSTOS, Juan. «Las máximas figuras artísticas del mundo se incluyen en los programas del Festival» en *Patria*, 22-06-1980, p. 8.

FRANCO, Enrique. «Rafael Puyana, en el ciclo dedicado a Bach» en *El País*, 08-11-1980, https://elpais.com/diario/1980/11/08/cultura/342486009_850215.html [consulta 25-07-2020].

GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. «Rafael Puyana, en el festival Bach» en *El País*, 15-11-1980, https://elpais.com/diario/1980/11/15/cultura/343090802_850215.html [consulta 25-07-2018].

JARA ANDREU, Antonio. «¿Qué es y qué debe ser el Festival de Granada?» en *Ideal*, 22-06-1980, p. 35.

J.C.M. «De evidente interés el concierto de Becarios del XI Curso Manuel de Falla» en *Ideal*, 05-07-1980, p. 10.

HOLVEKAMP, W. H. «Rafael Puyana speelt op solide basis» en *Trouw*, 24-10-1980, p. 4. <https://leiden.courant.nu/issue/NLC/1980-10-24/edition/0/page/4?query=puyana&sort=relevance> [consulta 14-09-2020].

LACÁRCEL, José Antonio. «El XXIX Festival, a pocas horas vista» en *Patria*, 19-06-1980, p. 7.

MONTSALVATGE, Xavier. «Rafael Puyana, clavecinista» en *La Vanguardia Española*, 14-03-1980, p. 56.

VALLS, Manuel. «Una nueva obra de Xavier Montsalvatge», en *La Vanguardia Española*, 08-01-1980, p. 19.

1981

[s.a.]. «Clausurado el Curso Manuel de Falla» en *Ideal*, 05-07-1981, p. 13.

[s.a.]. «Congreso mundial de la Federación Internacional de Juventudes Musicales» en *La Vanguardia Española*, 26-06-1981, p. 61.

[s.a.]. «Conciertos de tarde» en *ABC*, 02-07-1981, p. 38.

[s.a.]. «El premio Manuel de Falla, de composición musical, desierto» en *Ideal*, 01-12-1981, p. 4.

[s.a.]. «Finalistas del concurso de Guitarra» en *Patria*, 25-06-1981, p. 12.

ALONSO, César. «Comenzó el Seminario sobre composición actual española» en *Ideal*, 24-06-1981, p. 12.

ALONSO, César. «El Festival o treinta años de historia en la vida musical de Granada» en *Ideal*, 20-06-1981, p. 25.

ALONSO, César. «El seminario sobre composición actual española ha desbordado las previsiones más optimistas» en *Ideal*, 28-06-1981, p. 13.

KASTIYO, José Luis. «Frank Bungeten, de Alemania, primer premio del concurso de Guitarra» en *Patria*, 28-06-1981, p. 12.

MONTSALVATGE, Xavier. «Se clausuró en Sevilla el Congreso Mundial de Juventudes Musicales» en *La Vanguardia Española*, 17-07-1981, p. 35.

1982

[s.a.]. «Capitulaciones de Santa Fe. 490 aniversario» en *Patria*, 17-04-1982, p. 1.

[s.a.]. «García Román explicó su obra “Contra esto y Aquello”» en *Ideal*, 01-07-1982, p. 12.

- [s.a.]. «El concierto de hoy, en el Palacio de Carlos V» en *Patria*, 17-04-1982, p. 9.
- [s.a.]. «El concierto de Rafael Puyana, en el Palacio de Carlos V: Patio de los Arrayanes» en *Ideal*, 17-04-1982, p. 17.
- [s.a.]. «Seminario sobre composición española actual» en *Ideal*, 29-06-1982, p. 10.
- [s.a.]. «Sesenta Aniversario del I Concurso de Cante Jondo» en *Diario de Granada*, 29-05-1982, p. 21.
- [s.a.]. «Once millones de pesetas se destinan este año a las fiestas de las Capitulaciones» en *Ideal*, 14-04-1982, p. 17.
- DE MENA, José Luis. «El rey presidente de honor de las fiestas de las Capitulaciones de Santa Fe» en *Ideal*, 04-03-1982, p. 17.
- DE MENA, José Luis. «Habrá una importante participación colombiana en la conmemoración de las Capitulaciones» en *Ideal*, 24-02-1982, p. 15.
- GARCÍA ROMÁN, José. «Carmelo A. Bernaola, profesor de Composición en el Curso Manuel de Falla» en *Ideal*, 22-06-1982, p. 17.
- GARCÍA ROMÁN, José. «Tomás Marco: Granada tiene la mejor escuela de compositores de Andalucía» en *Ideal*, 02-07-1982, pp. 11-12.
- GÓMEZ, Juan Enrique. «Como preparación de las Capitulaciones de Santa Fe. El embajador colombiano, en Granada» en *Patria*, 24-02-1982, p. 9.
- GÓMEZ, Juan Enrique. «Santa Fe, ciudad fundada en 1491 como campamento de los Reyes Católicos» en *Patria*, 17-04-1982, p. 6.
- GÓMEZ MONTERO. «El flamenco en los cincuenta años de “Ideal”. En este medio siglo nuestro periódico cedió sus páginas especiales dedicadas al cincuentenario del Cante Jondo de la Alhambra» en *Ideal*, 14-05-1982, p. 17.
- GÓMEZ MONTERO. «Se cumplen sesenta años del Primer Concurso Nacional del Cante Jondo de Granada» en *Ideal*, 15-06-1982, p. 15.
- KASTIYO, José Luis. «Inaugurado el Curso Internacional Manuel de Falla» en *Patria*, 22-06-1982, p. 13.
- LACÁRCEL, José Antonio. «Hemanadas Santa Fe de Granada y Santa Fe de Bogotá» en *Patria*, 18-04-1982, p. 13.
- LACÁRCEL, José Antonio. «Rafael Puyana o la maestría de un genio de la interpretación» en *Patria*, 18-04-1982, p. 12.
- LACÁRCEL, José Antonio. «Tomás Marco coordina el seminario de composición actual española» en *Patria*, 30-06-1982, p. 12.
- MASEGOSA, José Luis. «No puede existir un Festival sin el aspecto pedagógico musical» en *Diario de Granada*, 22-06-1982, p. 4.
- 1983**
- [s.a.]. «Auditorio Manuel de Falla. Orquesta de Cámara Holandesa. Rafael Puyana (recital de Clave). Patio de los Arrayanes, Teresa Berganza» en *Ideal*, 22-06-1983, p. 12.
- [s.a.]. «Auditorio Manuel de Falla. Rafael Puyana (recital de clave). Patio de los Arrayanes, Teresa Berganza. Jardines del Generalife. The Scottish Ballet» en *Ideal*, 23-06-1983, p. 12.
- [s.a.]. «Clausurado el Curso Internacional Manuel de Falla» en *Ideal*, 10-07-1983, p. 19.

- [s.a.]. «El ministro Javier Solana clausuró el Festival. “Que los monumentos de la iglesia sean gratuitos”» en *El Defensor*, 08-07-1983, p. 1.
- [s.a.]. «Programa definitivo del XXXII Festival Internacional de Música y Danza de Granada» en *Ideal*, 18-06-1983, p. 20.
- [s.a.]. «Puyana en el Auditorio y la Berganza en los Arrayanes» en *El Defensor*, 23-06-1983, p. 9.
- [s.a.]. «Recitales de Puyana y Berganza» en *Diario de Granada*, 23-06-1983, p. 5.
- [s.a.]. «Spectacles, un été en Pansiwtrérégioli 21 juillet au 17 août» en *Sud Ouest*, 10-07-1983, p. 26.
- [s.a.]. «XIV Curso Manuel de Falla. 9 julio en el Paraninfo de la Universidad a las 12 h» en *El Defensor*, 08-07-1983, p. 10.
- ALONSO, César. «Hay muchas cosas que pasan por ser importantes y sin embargo jamás llegarán a ser representativas de nuestra época» en *Ideal*, 30-06-1983, p. 14.
- ALONSO, César. «Puyana se reveló como un gran maestro del clave» en *Ideal*, 24-06-1983, p. 12;
- ALONSO, César. «Se celebró el acto de apertura del curso internacional Manuel de Falla» en *Ideal*, 28-06-1983, p. 12.
- ARNÁIZ, D. «Rafael Puyana: lección de clave» en *El Defensor*, 25-06-1983, p. 12.
- FERNÁNDEZ CID, Antonio. «Rafael Puyana, intérprete de obras del padre Soler en el Palacio Real» en *ABC*, 10-11-1983, p. 73, <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19831110-73.html> [consulta 29-12-2020].
- FRANCO, Enrique. «El año Europeo de la Música coincidirá en 1985 con los tricentenarios de Bach, Händel y Scarlatti» en *El País*, 30-03-1983, https://elpais.com/diario/1983/03/30/cultura/417823209_850215.html [consulta 11-10-2016].
- FRANCO, Enrique. «La sobriedad de Puyana, para la obra del padre Soler» en *El País*, 11-11-1983, https://elpais.com/diario/1983/11/11/cultura/437353208_850215.html [consulta 17-04-2020].
- FRANCO, Enrique. «Tres exposiciones sobre el mundo de Scarlatti cierran el Año de la Música» en *El País*, 22-11-1985, https://elpais.com/diario/1985/11/22/cultura/501462001_850215.html [consulta 11-10-2016].
- HERREROS, Javier. «Interesante actuación de Rafael Puyana» en *Diario de Granada*, 24-06-1983, p. 5.
- LACÁRCEL, José Antonio. «El Festival, a 24 horas» en *El Defensor*, 19-06-1983, p. 9; «El Festival en el aire» en *El Defensor*, 28-06-1983, p. 3.
- LACÁRCEL, José Antonio. «Granada no perderá el Festival» en *El Defensor*, 07-07-1983, pp. 16-17.
- MISANA, José. «Con 250 alumnos de 17 países. Inaugurado el XIV Curso Internacional Manuel de Falla» en *El Defensor*, 28-06-1983, p. 12.
- MONTSALVATGE, Xavier. «El Festival de Música y Danza de Granada reúne importantes figuras en un margo de gran belleza» en *La Vanguardia Española*, 05-07-1983, p. 56.
- VALDES, Lesley. «The legacy of this harpsichord pioneer lives on» en *The New York Times*, 19-06-1983, p. 30.
- VILLEGAS, Rafael. «Rafael Puyana: El clavicémbalo ha reconquistado su posición en la Música Antigua» en *Diario de Granada*, 24-06-1983, p. 4.

1984

- [s.a.]. «A crear una orquesta Andaluza. El XXXIII Festival Internacional de Música y Danza. Programación del 7 de julio 1984» en *El Defensor*, 07-07-1984, p. 6.
- [s.a.]. «Borbolla y Solana clausuraron el Festival» en *Ideal*, 08-07-1984, p. 10.
- [s.a.]. «Clausura del Curso Manuel de Falla» en *Ideal*, 09-07-1984, p. 15.
- [s.a.]. «Dentro del Festival Internacional de Música y Danza de Granada. Trece Materias se impartirán en el XV Curso Manuel de Falla» en *Ideal*, 02-05-1984, p. 4.
- [s.a.]. «Dirigida por Reynaldo Fernández Manzano, se crea la hemeroteca musical del Centro Manuel de Falla» en *Ideal*, 06-06-1984, p. 19.
- [s.a.]. «El Festival de Música del “cambio” comienza esta noche en el Carlos V» en *Diario de Granada*, 19-06-1984, p. 1.
- [s.a.]. «El de Granada es un Festival de Estado» en *El Defensor*, 08-06-1984, p. 7.
- [s.a.]. «Hoy comienza el Festival» en *El Defensor*, 19-06-1984, p. 11.
- [s.a.]. «Inaugurado el Curso Manuel de Falla» en *El Defensor*, 20-06-1984, p. 7.
- [s.a.]. «Los hijos de Rosa Sabater estarán presentes en los actos de homenaje a su madre» en *Ideal*, 19-06-1984, p. 13.
- [s.a.]. «Programación del XXXIII Festival Internacional de Música y Danza de Granada. 19 junio-7 Julio 1984» en *Diario de Granada*, 17-06-1984, p. 12.
- [s.a.]. «Programación del XXXIII Festival Internacional de Música y Danza. 19 junio al 7 Julio 1984» en *El Defensor*, 16-06-1984, p. 22.
- [s.a.]. «Programación del XXXIII Festival Internacional de Música y Danza. 19 junio al 7 julio 1984» en *El Defensor*, 17-06-1984, p. 28.
- [s.a.]. «Que el Festival de Música tenga vida todo el año» en *El Defensor*, 02-06-1984, pp. 42-43.
- [s.a.]. «XXXIII Festival Internacional de Música y Danza de Granada. 19 junio al 7 de julio de 1984. XV Curso Manuel de Falla 19 de junio al 7 de Julio» en *Ideal*, 17-06-1984, p. 16.
- [s.a.]. «XXXIII. Festival Internacional de Música y Danza. XV Curso Manuel de Falla. Concierto de Alumnos Becarios. Orquesta Sinfónica y Coro de Radiotelevisión Española. Tablao de Cante Jondo. Exposición: Granada, historia de un Festival» en *Ideal*, 05-07-1984, p. 13.
- ALONSO, César. «Se inauguró el XV Curso Internacional Manuel de Falla» en *Ideal*, 20-06-1984, p. 12.
- ARNAU, Joaquin. «El clavecín es la voz» en *El País*, 02-06-1984, https://elpais.com/diario/1984/06/02/cultura/454975215_850215.html [consulta 25-07-2018].
- BELLER, Pilar. «La Orquesta de Andalucía es necesaria y su sede más idónea, Granada» en *Ideal*, 07-07-1984, p. 19.
- DE LAS HERAS, Nicanor. «“El Curso Manuel de Falla” y la no celebración del seminario de composición actual española» en *Ideal*, 07-07-1984, p. 21.
- FERNÁNDEZ, Gloria. «Emocionante homenaje a la pianista Rosa Sabater» en *Diario de Granada*, 26-06-1984, p. 10.
- FERNÁNDEZ, Gloria. «La presente edición del Curso Manuel de Falla récord de alumnos» en *Diario de Granada*, 23-06-1984, p. 9.

- FERNÁNDEZ, Miguel Ángel. «En marcha la Hemeroteca Musical» en *El Defensor*, 02-06-1984, p. 8.
- FRANCO, Enrique. «Belleza sonora para una nueva sala del Prado» en *El País*, 02-06-1984, https://elpais.com/diario/1984/06/02/cultura/454975216_850215.html [consulta 25-07-2018].
- GARCÍA, Alejandro Víctor. «Importante presencia de la voz humana en las diversas sesiones del Festival Internacional» en *Diario de Granada*, 19-06-1984, p. 10.
- GARCÍA, Alejandro Víctor. «Tenemos un patrimonio musical riquísimo pero pendiente de estudio. Martín Moreno considera que es posible que la música vuelva a la Universidad» en *Diario de Granada*, 27-06-1984, p. 10.
- GARCÍA, Alejandro Víctor. «Se puede hablar de un carácter nacional en la música de origen arábigo-andaluz» en *Diario de Granada*, 27-06-1984, p. 10.
- GARCÍA ALONSO, Dámaso. «Apuntes sobre un Festival de futuro» en *Diario de Granada*, 07-07-1984, p. 4.
- GÓMEZ SEGADE, Juan Manuel. «Granada, historia de un Festival» en *Ideal*, 03-07-1984, p. 13.
- GONZÁLEZ, Miguel Ángel. «Alto nivel artístico en la Noche Flamenca “Premios Peña La Platería”» en *Ideal*, 18-06-1984, p. 16.
- RUIZ MOLINERO. «Homenaje a Rosa Sabater en Granada» en *Ideal*, 25-06-1984, p. 9.
- VELLIDO, Juan. «La Tertulia: Andrés Segovia» en *Diario de Granada*, 01-07-1984, pp. 13-15.
- VILLEGAS, Rafael. «Finalizó el Curso Manuel de Falla y el Festival de Música y Danza» en *Diario de Granada*, 08-07-1984, p. 9.
- 1985**
- [s.a.]. «Bach se puede ver siempre de una manera distinta, dice Rafael Puyana» en *Diario de Granada*, 27-06-1985, p. 10.
- [s.a.]. «Cuarenta y dos millones de recaudación y unos 57.000 asistentes, gran balance del Festival» en *Diario de Granada*, 21-07-1985, p. 1.
- [s.a.]. «Domenico Scarlatti. TV1» en *La Vanguardia Española*, 25-10-1985, p. 68.
- [s.a.]. «Entertainments Events. Music Rafael Puyana harpsichord. Rogers Auditorium Metropolitan Museum, 8 P. M» en *The New York Times*, 17-10-1985, p. 15.
- [s.a.]. «Events. Music. Rafael Puyana harpsichord. Rogers Auditorium Metropolitan Museum, 8 P. M» en *The New York Times*, 10-10-1985, p. 17.
- [s.a.]. «Hoy, la coral de Juventudes Musicales, y Rafael Puyana» en *Diario de Granada*, 26-06-1985, p. 9.
- [s.a.]. «La entrega de credenciales clausurará hoy el Curso Manuel de Falla y el Festival» en *Diario de Granada*, 20-07-1985, p. 10.
- [s.a.]. «Mañana se inicia, con la entrega de credenciales a los alumnos, el XVI Curso Manuel de Falla» en *Diario de Granada*, 06-07-1985, p. 11.
- [s.a.]. «Más de un mes durará el Festival Internacional de Música y Danza de Granada» en *Ideal*, 11-04-1985, pp. 17-18.
- [s.a.]. «Music. Events. Music Rafael Puyana, harpsichord. Rogers Auditorium Metropolitan Museum, 8 P. M». en *The New York Times*, 24-10-1985, p. 20.

- [s.a.]. «Patio de los Arrayanes Miércoles 26 de junio 22h» en *La Vanguardia Española*, 12-05-1985, p. 38.
- [s.a.]. «Programación del XXXIV Festival Internacional de Música y Danza de Granada» en *Ideal*, 06-06-1985, p. 23.
- [s.a.]. «Programación del XXXIV Festival Internacional de Música y Danza de Granada del 16 de junio al 20 de julio de 1985». Suplemento en *Diario de Granada*, 06-06-1985, p. 2.
- [s.a.]. «TV3 22h45. Ciclo Tricentenari Bach, Handel, Scarlatti» en *La Vanguardia*, 11-12-1985, p. 80.
- [s.a.]. «XXXIV Festival Internacional de Música y Danza. Agrupación Coral Juventudes Musicales. Rafael Puyana. Conferencia de Antonio Fernández Cid. José Enrique Ayarra Jarne. Alfredo Kraus-Renata Scottó. Exposición La vanguardia española contemporánea» en *Ideal*, 26-06-1985, p. 15.
- [s.a.]. «XXXIV Festival Internacional de Música y Danza. Seminario sobre técnicas musicales del siglo XX. El compositor y su obra. Conciertos del XVI Curso Manuel de Falla. Concierto de Percusión. Agrupación Coral de Cámara de Pamplona. Exposición La vanguardia española contemporánea» en *Ideal*, 18-07-1985, p. 13.
- [s.a.]. «24 August Rafael Puyana. Queen Elisabeth Hall 7. 45 p. m» en *The observer*, 04-08-1985, p. 20 y 18-08-1985, p. 16.
- [s.a.]. «138 millones costará este año el Festival Internacional de Música y Danza de Granada» en *Ideal*, 17-04-1985, p. 11.
- ALONSO, César. «El de este año es un Festival Mastodóntico y muy importante» en *Ideal*, 16-06-1985, p. 12.
- ALONSO, César. «Se inició el XVI Curso “Manuel de Falla”» en *Diario de Granada*, 08-07-1985, pp. 10, 19.
- ALONSO, César. «Se inició el XVI Curso Manuel de Falla» en *Ideal*, 08-07-1985, pp. 1, 10.
- A.V.G. «Hemos conseguido que el Festival de música se haga desde Granada» en *Diario de Granada*, 07-06-1985, p. 14.
- A.V.G. «Solana: El cambio en el Festival de Granada ha supuesto una mejora» en *Diario de Granada*, 16-06-1985, p. 5.
- BRAVO, Julio. «Vitoria se vistió de Gala para el estreno de la “Misa de Aránzazu”, de Scarlatti» en *ABC. Espectáculos*, 01-12-1985, p. 87.
- FRANCO, Enrique. «Presentada en la catedral de Vitoria una misa desconocida de Domenico Scarlatti» en *El País. Espectáculos*, 02-12-1985, p. 39.
- GARCÍA GUARDIA, Gabriel. «De Falla y Lorca a la música actual» en *Ideal*, 20-07-1985, pp. 3-4.
- KASTIYO. «Notas a color» en *Ideal*, 08-07-1985, p. 11.
- KASTIYO. «Notas de color» en *Ideal*, 18-07-1985, p. 12.
- LACÁRCEL, Jose Antonio. «Rafael Puyana, el maestro colombiano: Para mí, la principal tarea es la de intérprete» en *Ideal*, 28-06-1985, p. 15.
- LACÁRCEL, José Antonio. «Rosario Álvarez Martínez, en el Seminario de Musicología» en *Ideal*, 18-07-1985, p. 12.
- LACÁRCEL, José Antonio. «Quedó clausurado el XVI Curso Manuel de Falla en el Hospital Real» en *Ideal*, 21-07-1985, p. 14.

ORTIZ, Tito. «Anoche, en los Arrayanes. Memorable recital de Rafael Puyana» en *Ideal*, 27-06-1985, p. 14.

PALOMAR, Lirio J. «Puyana o la difícil facilidad de un virtuoso» en *Diario de Granada*, 27-06-1985, p. 10.

ROCKWELL, John. «Opera in Abundance and the Moderns, too» en *The New York Times*, 08-09-1985, p. 31;

ROCKWELL, John. «Music: Rafael Puyana» en *The New York Times*, 13-10-1985, p. 94.

STEVENS, David. «A harpsichord who dares to buck the tide» en *The New York Times*, 06-10-1985, p. 24.

VILLEGAS, Rafael. «Unos 42 millones de ingresos y 57.000 espectadores, balance del Festival» en *Diario de Granada*, 21-07-1985, p. 5.

1986

[s.a.]. «Concerts in the Velez Blanco Patio. Friday Nov 21. Rafael Puyana» en *The New York Times*, 28-09-1986, p. 7.

[s.a.]. «Events and Openings. Friday. Music. Rafael Puyana, harpsichordist. Metropolitan Museum. Velez Blanco Patio. 8 p. m» en *The New York Times*, 21-11-1986, p. 33.

[s.a.]. «Metropolitan Museum Concerts 1986-1987. Rafael Puyana 21-11-1986» en *The New York Times*, 18-05-1986, p. 7.

CRUTCHFIELD, Will. «Music: Rafael Puyana, harpsichord» en *The New York Times*, 27-11-1986, p. 14.

1988

[s.a.]. «Conmemoración Sesquicentenario Caja de Madrid. Rafael Puyana» en *ABC*, 23-11-1988, p. 30.

[s.a.]. «Wigmore Hall. Rafael Puyana harpsichord», en *The guardian*, 14-05-1988, p. 37.

1990

[s.a.]. «Festival Oude Muziek in Utrecht op 28 plaatsen» en *De Stem*, 22-08-1990, p. 25, <https://krantenbankzeeland.nl/issue/stm/1990-08-22/edition/null/page/25?query=rafael%20puyana&sort=issuedate%20ascending&sort=relevance> [consulta 14-09-2020].

[s.a.]. «St John's Smith Square. 25-05-1990. 1 p. m. Rafael Puyana» en *The Observer*, 13-05-1990, p. 56.

[s.a.]. «St John's Smith Square. 25-05-1990. 1 p. m. Rafael Puyana» en *The Observer*, 20-05-1990, p. 54.

GAGO, Luis Carlos. «El tiempo recobrado» en *Abc*, 08-03-1990, p. 87.

GAGO, Luis Carlos. «Peractum est» en *Abc*, 17-05-1990, p. 95.

FRANCO, Enrique. «El pensamiento barroco de Leonhardt» en *El País*, 20-12-1990, https://elpais.com/diario/1990/12/20/cultura/661647610_850215.html [consulta 30-03-2020].

1991

PIGNALOSA, María Cristina. «Puyana en Re mayor» en *El tiempo*, 03-02-1991, <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-19460> [consulta 01-01-2021]

1992

[s.a.]. «Espectáculos. Programación del Día», en *El Correo de Andalucía. Expo 92*. 29-07-1992, p. 44.

- [s.a.]. «Espectáculos del día» en *Diario 16. Diario de la Expo*, 29-07-1992, p. 13.
- [s.a.]. «Música», en *ABC 92. Diario de una Expo. 92. N° 352*, 29-07-1992, p. 58.
- [s.a.]. «What's on in the Expo today» en *ABC 92. Diario de una Expo. 92. N° 352*, 29-07-1992, p. 68.
- CORREAL, Francisco. «A las monjas se les apareció San Gabriel» en *Diario 16. Diario de la Expo*, 30-07-1992, p. 23.
- J. LL. «Liturgia amistosa: Radu Aldulescu y Rafael Puyana» en *La Vanguardia Española*, 25-10-1992, p. 54.
- MUÑOZ, Jorge. «García Márquez asistió a un recital de Música Antigua española» en *ABC Sevilla, Diario de la Expo*, 30-07-1992, p. 51.

TAPIA, José Luis. «Falla, imágenes de aquel tiempo» en *Ideal*, 05-11-1992, p. 48.

TAPIA, Jose Luis. «Rafael Puyana señala a Manuel de Falla como precursor del clave en la música contemporánea» en *Ideal*, 22-10-1992, p. 49.

1993

PUYANA, Rafael. «El clave de tres teclados de Hieronymus Albrecht Hass» en *El Tiempo*, 24-05-1993, <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-132557> [consulta 01-08-2018];

SANZ, Julia. «En tiempos de crisis, las artes son las que más sufren», afirma Rafael Puyana» en *Ideal*, 27-11-1993, p. 56.

1994

DE GREIFF, Otto. «Recital de Rafael Puyana» en *El Tiempo*, 15-02-1994, <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-43939> [consulta 11-10-2019].

1995

[s.a.]. «De notes très ibériques» en *Sud Ouest*. 17-05-1995, p. B.

[s.a.]. «Bordeaux en Espagne» 46° MAI MUSICAL en *Sud Ouest*, 19-05-1995, p. 28.

[s.a.]. «Mai espagnol à Bordeaux» en *Sud Ouest*. 29-04-1995, p. 28.

[s.a.]. «Puyana en Bogotá» en *El Tiempo*, 27-01-1995, <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-300714> [consulta 10-01-2019].

PORTOLLEAU, Joël. «Sur les chemins de la création» en *Sud Ouest*. 23-05-1995. p. C.

1997

CABALLERO, Óscar. «El Festival de Arte Sagrado de París consagra su vigésima edición a los músicos españoles» en *La Vanguardia Española*, 03-11-1997, p. 35.

1998

ROBLES FITÓ, Álex. «Música con el sabor de los siglos» en *La Vanguardia*, 01-05-1998, p. 8.

1999

[s.a.]. «Puyana. Concierto único en el Consubsidio» en *El Tiempo*, 18-01-1999, <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1283754> [consulta 11-10-2019].

- DE PERSIA, Jorge. «El Albaicín frente al mar» en *La Vanguardia Española*, 12-08-1999, p. 39.
- DE PERSIA, Jorge. «Una gran voz» en *La Vanguardia Española*, 20-08-1999, p. 46.
- DE PERSIA, Jorge. «Una recuperación ejemplar» en *La Vanguardia Española*, 12-02-2000, p. 50.
- MORGADES, Lourdes. «Cadaqués consagra su festival de música a Montsalvatge» en *El País*, 29-07-1999, https://elpais.com/diario/1999/07/29/catalunya/933210459_850215.html [consulta 01-11-2017].
- RUBIO, Jaime. «Los festivales de verano de Cataluña apuestan por la música clásica» en *La Vanguardia Española*, 04-07-1999, p. 76.
- SANMIGUEL ARANGO, Emilio. «Rafael Puyana. Profeta en su tierra» en *El Tiempo*, 02-05-1999, <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-917058> [consulta 11-10-2019].
- TOMMASINI, Anthony. «The resolute rediscover of the harpsichord» en *The New York Times*, 10-07-1999, p. 15.

2001

- RUIZ MANZANILLA, Jesús. «Gustav Leonhardt defiende el valor de la investigación musical», en *El país*, 28-10-2001, https://elpais.com/diario/2001/10/28/espectaculos/1004220003_850215.html [consulta 30-03-2020].

2013

- [s.a.]. «El mundo despide al clavecinista colombiano Rafael Puyana» en *Marca Colombia*, 04-03-2013, <https://www.colombia.co/pais-colombia/talento-de-colombia/el-mundo-despide-al-clavecinista-colombiano-rafael-puyana/#:~:text=El%20mundo%20despide%20al%20clavecinista%20colombiano%20Rafael%20Puyana&text=El%20mundo%20de%20la%20m%C3%BAsica, donde%20vivi%C3%B3%20sus%20%C3%BAltimos%20a%C3%B1os.> [consulta 22-09-2013].
- [s.a.]. «Murió el maestro colombiano Rafael Puyana, virtuoso intérprete del clavecín a nivel internacional» en *Artepremsa*, 01-03-2013, <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-12627501> [consulta 22-09-2013].
- BERMÚDEZ, Egberto. «Rafael Puyana, clavicembalista sin igual» en *Un periódico*, mayo 2013, p. 24, <https://issuu.com/mediosdigitales/docs/unperiodico166> [consulta 07-01-2015].
- CHENLO, María Teresa. «Rafael Puyana, un clavecinista excepcional» en *El País*, 06-03-2013, https://elpais.com/cultura/2013/03/06/actualidad/1362609387_943772.htm [consulta 10-01-2014].
- FOX, Margalit. «Rafael Puyana, Famed Harpsichordist, 81» en *New York Times*. 16-03-2013, p. 22.
- KASTIYO, José Luis. «Fallece en París Rafael Puyana, el clavecinista profesor durante 12 años de los Cursos Manuel de Falla» en *Ideal*, 02-03-2013, p. 53.
- PIEDRAITA, Juan Carlos. «Cerebro musical fugado» en *El espectador*, 01-03-2013, <https://www.elespectador.com/entretenimiento/arteygente/gente/articulo-407845-cerebro-musical-fugado> [consulta 22-09-2013].
- PINILLA, Johan. «Rafael Puyana Michelsen; uno de los grandes intérpretes del clavecín y un virtuoso de la música barroca. Homenaje a su memoria» en *Música Antigua*, 19-07-2013, <http://www.musicaantigua.com/rafael-puyana-michelsen-uno-de-los-grandes-interpretes-del-clavecin-y-un-virtuoso-de-la-musica-barroca-homenaje-a-su-memoria> [consulta 22-09-2017].
- UNGER-HAMILTON, Clive. «Obituary: Rafael Puyana: Harpsichord virtuoso at the heart of the instrument's revival» en *The Guardian*, 09-03-2013, <https://www.theguardian.com/music/2013/mar/09/rafael-puyan> [consulta 27-03-2020].

2014

[s.a.]. «Cartelera y Agendas. Hoy Jueves agenda. Música: Homenaje a Rafael Puyana» en *Ideal*, 13-11-2014, p. 65.

[s.a.]. «El Archivo Manuel de Falla suma el legado del clavecinista Rafael Puyana» en *Ideal*, 11-11-2014, p. 52.

[s.a.]. «Falla, Landowska y Puyana, unidos por el clave» en *Ideal*, 14-11-2014, p. 50.

[s.a.]. «La OCG ofrece hoy el concierto dentro de los XX Encuentros Manuel de Falla» en *Ideal*, 21-11-2014, p. 64.

[s.a.]. «Un homenaje a Rafael Puyana» en *Cívico*. <https://www.civico.com/bogota/evento/un-homenaje-a-rafael-puyana> [consulta el 19-06-2018]. Exposición del 13 de mayo al 28 septiembre 2014 de las adquisiciones donadas por Puyana.

DE PERSIA, Jorge. «Caballero de la música» en *La Vanguardia*, 26-09-2014, p. 33.

GALLASTEGUI, Inés. «Los XX Encuentros Falla recuerdan al clavecinista Rafael Puyana» en *Ideal*, 08-11-2014, p. 52.

SOLANO, Carlos. «Andrés Martínez Pardo revive las notas del clavecín de Puyana» en *El tiempo*, 14-06-2014, <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-14138431> [consulta 17-04-2020].

TAPIA, Juan Luis. «Falla, Landowska y Puyana, el clave está en Granada» en *Granada Hoy*, 09-11-2014, https://www.gradahoy.com/granada/Falla-Landowska-Puyana-clave-Granada_0_860614200.html#:~:text=Manuel%20de%20Falla.%20Wanda%20Landowska.inicio%20y%20final%20en%20Granada.&text=Se%20puede%20afirmar%20con%20rotundidad.chateau%20y%20dem%C3%A1s%20salas%20palaciegas [consulta 04-04-2017].

2015

PERILLA, José. «¡Terremoto en Semana Santa!» en *Señal Memoria*, 25-03-2015, <https://www.senalmemoria.co/articulos/terremoto-en-semana-santa> [consulta 10-01-2019].

2016

A. M. R. «Alhambra y Archivo Falla organizan un ciclo de conciertos “en clave”» en *Ideal*, 15-09-2016, p. 73.

A. F. P. «Diego Ares abre hoy el ciclo de conciertos gratuitos de la Alhambra» en *Ideal*, 17-09-2016, p. 52.

AA. VV. «65 Años de Música y Danza» en *Ideal*, 03-06-2016.

CAMILO RINCÓN, Juan. «El Sábado que amó a Colombia» en *Libros & letras*, 25-04-2016, <https://www.librosyletras.com/2016/04/el-sabato-que-amo-colombia.html> [consulta 10-01-2019].

GÁMEZ ORTEGA, Enrique. «¡Feliz 65 Aniversario!» en *Ideal*, 03-06-2016, pp. 20-21.

J. A. M. «El ciclo “La Alhambra en clave” trae a Granada a los mejores clavecinistas» en *Ideal*, 28-09-2016, p. 55.

MARTÍNEZ, Diego. «65 años al servicio de la música, la danza y de Granada». en *Ideal*, 03-06-2016, p. 4.

PIQUERAS GARCÍA, Augusto J. «Música Sinfónica» en *Ideal*, 03-06-2016, p. 38.

2018

MOLINARI, Andrés. «Forma Antiqua, luz entre tinieblas» en *Ideal*, 01-07-2018, <https://www.ideal.es/culturas/festival-granada/forma-antiqua-tinieblas-20180701010126-ntvo.html> [consulta 07-07-2018].

R. «Tocan claves de Rafael Puyana para analizar en la Alhambra la música barroca» en *La Vanguardia*, 03-09-2018, <https://www.lavanguardia.com/vida/20180903/451594752933/tocan-claves-de-rafael-puyana-para-analizar-en-la-alhambra-la-musica-barroca.html> [consulta 20-04-2020].

2019

A.G «La música de los títeres de Cachiporra de Lorca protagonista del Manuel de Falla» en *Ahora Granada*, 19-10-2019, <https://www.ahoragranada.com/noticias/la-musica-de-los-titeres-de-cachiporra-de-lorca-protagonista-del-manuel-de-falla> [consulta 07-11-2019].

MUÑOZ, Jose Antonio. «El Auditorio Manuel de Falla recupera este sábado la música de los ‘Títeres de Cachiporra’» en *Ideal*, 17-10-2019, <https://www.ideal.es/culturas/auditorio-falla-recupera-20191017201542-nt.html> [consulta 07-11-2019].

VÁZQUEZ ARROYAVE, Mónica. «Alberto Iriarte ‘Mefisto’ y su obra: entre el exilio y la luz» en EAFIT Noticias, 27-08-2019, <https://www.eafit.edu.co/noticias/eleafitense/116/alberto-iriarte-mefisto-y-su-obra-entre-el-exilio-y-la-luz> [consulta 24-03-2020].

2020

[s.a.]. «Un debut, buen humor y naturaleza en la agenda del Festival de Granada para este viernes» en *Ideal*, 16-07-2020, <https://www.ideal.es/culturas/festival-granada/debut-buen-humor-20200716202121-nt.html> [consulta 20-01-2021].

C. Bibliografía

[s.a.]. Besaçon Festival (14-09-1972 al 24-09-1972). *The Musical Times*, CXIII, 1553 (1972), p. 694.

[s.a.]. «Cartelera Musical. Festival Bach en el Teatro Real de Madrid». *Ritmo*. LI, 506 (1980), p. 88.

[s.a.]. «Conservatoire de Lausanne. Musée historique de Lausanne. Concerts Lectures Workshops. Exhibition of historical instruments and copies: brass, wood-wind, strings, keyboards. Subjects. The brass enigma in Bach’s works, Orchestra and instruments in London around 1780, The renewal of harpsichord in the XIXth and XXth century, Professional Workshop». *Early Music*, XXXII, 1 (2004), p. 6.

[s.a.]. «Dartington. Gustav Leonhardt». *Early Music*, IX, 1 (1981), pp. 62-144.

[s.a.]. «DE FALLA: Concerto pour clavecin et orchestre. Philips 6505-001». *La Revue administrative*, XXIV, 143 (1971), pp. 622-623.

[s.a.]. «Elisabeth Hall at 7. 15 p. m. Rafael Puyana 16-03-1969». *The Musical Times*. CX, 1512 (1969), pp. 218-224.

[s.a.]. «Elisabeth Hall at 7. 45. Rafael Puyana 11-03-1971». *The Musical Times*. CXII, 1536 (1971), pp. 200-204.

[s.a.]. «En pos de la perfección: Rafael Puyana» en *Diners*, 04-03-2013, <https://revistadiners.com.co/artes-y-libros/1912-en-pos-de-la-perfeccion-rafael-puyana/> [consulta 05-10-2017].

[s.a.]. «From Matter» *The Musical Times*. CXXXI, 1769 (1990), pp. 345-395.

[s.a.]. «Harmoniques. Rencontres Internationales de Lausanne. 14 to 19 April 2004». *Early Music*, XXXI, 4 (2003), p. 526.

[s.a.]. «Harpsichords. Rafael Puyana 16-03-1969». *The Musical Times*. CX, 1515 (1969), pp. 501-510.

- [s.a.]. «John McCabe's Metamorphoses for harpsichord and orchestra, commissioned by the RLPO, is to be given its premiere, in Liverpool, by Rafael Puyana on Feb 19». *The Musical Times*, CXIII, 1547 (1972), pp. 70-74.
- [s.a.]. «Kenwood. NW3 at 7. 30 p. m. CAMDEN FESTIVAL. Rafael Puyana». *The Musical Times*, CXIII, 1550 (1972), pp. 420-424.
- [s.a.]. «Manos de Plata», en *Semana*, 20-11-1988, <http://bit.ly/3pBUAf8> [consulta 03-11-2014].
- [s.a.]. *Le guide du concert. Festival de Besaçon*. 15-09-1968, pp. 57-58.
- [s.a.]. *Le guide du concert*, 11-03-1965, pp. 2, 14-15.
- [s.a.]. *Le monde de la musique*, 68 (1984), p. 95.
- [s.a.]. «Les concerts de la semaine». *Le monde*, 12-03-1965, p. 16.
- [s.a.]. «Liverpool». *The Musical Times*, CXIII, 1551 (1972), pp. 481-484.
- [s.a.]. «María Teresa Chenlo homenajea a Rafael Puyana en Granada». *Scherzo*, <http://scherzo.es/content/mar%C3%AD-teresa-chenlo-homenajea-rafael-puyana-en-granada> [consulta 22-06-2018].
- [s.a.]. «Monday 13-12-1965. Rafael Puyana. Hunter College». *Music Journal*. XXIII, 8 (1965), p. 16.
- [s.a.]. «Muere a los 92 años Genoveva Gálvez, pionera del clave en España». *Skerzo*, <https://scherzo.es/muere-a-los-92-anos-genoveva-galvez-pionera-del-clave-en-espana> [consulta 27-02-2021].
- [s.a.]. «Music in London». *The Musical Times*, CXIV, 1561 (1973), pp. 283-292.
- [s.a.]. «Obituaries: Rafael Puyana». *The American Organist*. XLVII, 6 (2013), p. 51.
- [s.a.]. «Padre Soler: Six sonates - Fandango - Concerto pour deux clavecins (par Rafaël Puyana)». *La revue administrative*, XXI, 121 (1968), p. 132.
- [s.a.]. «Petworth House. Petworth Sussex. National Trust Concert Society presents Sunday May 31, 7 for 5 p. m Yehudi Menuhin violin and Rafael Puyana harpsichord: Bach Programme». *The Musical Times*. CXI, 1527 (1970), pp. 514-524.
- [s.a.]. «Queen Elisabeth Hall. South Bank Summer Music. 11-08-1968. 19h45. John Williams (guitarra), Rafael Puyana (clave), Straube, Weiss, Dogdson, Couperin, Ponce». *The Musical Times*, CIX, 1505 (1968) pp. 690-692.
- [s.a.]. «Queen Elisabeth Hall. 16-03-1969. 7. 15 p. m Rafael Puyana, Harpsichord». *The Musical Times*. CX, 1513 (1969), pp. 278-281, 283-290.
- [s.a.]. «Rafael Puyana un músico inmenso» en *Kien Fue*, [s.f.]. <https://www.kienyke.com/kien-fue/rafael-puyana-un-musico-inmenso> [consulta 09-03-2018].
- [s.a.]. «Rafael Puyana 11-03-1971. Queen Elisabeth Hall». *The Musical Times*. CXII, 1537 (1971), pp. 252-253, 257-263.
- [s.a.]. «Rafael Puyana. 16-02-1981 y 18-02-1981. St. John's Smith Sq». *The Musical Times*. CXXII, 1655 (1981), pp. 70-72.
- [s.a.]. «Rafael Puyana. Elisabeth Hall at 7.45 p. m». *The Musical Times*. CXI, 1529 (1970), pp. 766-768.
- [s.a.]. «Rafael Puyana, harpsichord, Hunter College Playhouse. 8:40» en *New York Magazine*, 12-10-1970, p. 24,

https://books.google.es/books?id=OMUDAAAAMBAJ&pg=PA24&lpg=PA24&dq=Rafael+Puyana,+harpichord,+Hunter+College+Playhouse.+8:40&source=bl&ots=kfaefNaxm4&sig=ACfU3U2ppahev_AgUZ3k8o5pokc-wgDw&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwi8pdjr0aPuAhWMYcAKHWIxBPwQ6AEwAnoECAIQAg#v=onepage&q=Rafael%20Puyana%2C%20harpichord%2C%20Hunter%20College%20Playhouse.%208%3A40&f=false [consulta 27-11-2018].

- [s.a.]. «Rafael Puyana harpsichord. Rogers Auditorium Metropolitan Museum, 8 P. M. \$10». *New York*, XVIII, 40 (1985), pp. 131-132, [https://books.google.es/books?id=78MBAAAAMBAJ&pg=PA131&lpg=PA131&dq=Rafael+Puyana+harpichord.+Rogers+Auditorium+Metropolitan+Museum,+8+P.+M.+\\$10&source=bl&ots=vKe4XOXVc-&sig=ACfU3U0Tfi5SuGTogrVDktB_pr4ifWH6ZA&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwitx8XXzqjuAhUlpHEKHxN1DxwQ6AEwAnoECAQQAg#v=onepage&sig=Rafael%20Puyana%20harpichord.%20Rogers%20Auditorium%20Metropolitan%20Museum.%208%20P.%20M.%20\\$10&f=false](https://books.google.es/books?id=78MBAAAAMBAJ&pg=PA131&lpg=PA131&dq=Rafael+Puyana+harpichord.+Rogers+Auditorium+Metropolitan+Museum,+8+P.+M.+$10&source=bl&ots=vKe4XOXVc-&sig=ACfU3U0Tfi5SuGTogrVDktB_pr4ifWH6ZA&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwitx8XXzqjuAhUlpHEKHxN1DxwQ6AEwAnoECAQQAg#v=onepage&sig=Rafael%20Puyana%20harpichord.%20Rogers%20Auditorium%20Metropolitan%20Museum.%208%20P.%20M.%20$10&f=false) [consulta 03-12-2018].
- [s.a.]. «Royal Festival Hall. Queen Elisabeth Hall 7. 45 p. m. Philomusica of London. Conductor Niels Gron, Soloist Rafael Puyana» en *The Musical Times*, CIX, 1499 (1968), pp.91-96.
- [s.a.]. «St. John's Smith Sq. at 7.30 Rafael Puyana harpsichord». *The Musical Times*. CXX. 1634 (1979), pp. 357-360.
- [s.a.]. «St. John's Smith Sq. Rafael Puyana» *The Musical Times*, CXIV, 1560 (1973), pp. 212-216.
- [s.a.]. «South Bank Summer Music». *The Musical Times*, CX, 1520 (1969), p. 1051-1057.
- [s.a.]. «South Bank Summer Music. 01-08-1970 al 16-08-1970». *The Musical Times*, CXI, 1527 (1970), pp. 528-530.
- [s.a.]. «Summer School of Music. Dartington Hall. 02-08-1969 al 30-08-1969». *The Musical Times*, CX, 1514 (1969), pp. 337-443.
- [s.a.]. «The second international forum des clavecins». *Early Music*, V, 1 (1977), pp. 127-129.
- [s.a.]. «Victoria & Albert at 7. 30. Rafael Puyana». *The Musical Times*. CVIII, 1488 (1967), pp. 188-192.
- [s.a.]. «Wigmore Hall at 7. 30 p. m. Rafael Puyana». *The Musical Times*, CVI, 1474 (1965), p. 1000-1004.
- [s.a.]. «Wigmore hall at 7. 30 Rafael Puyana harpsichord». *The Musical Times*. CXXIV, 1688 (1983), pp. 654- 656.
- [s.a.]. «Wigmore Hall. Rafael Puyana harpsichord at 11. 30». *The Musical Times*. CXXIX, 1742 (1988), s.p.
- [s.a.]. «19 August 1969. Concierto Rafael Puyana en el Elisabeth Hall at 7. 45 p. m». *The Musical Times*, CX, 1517 (1969), pp. 798-800.
- [s.a.]. «24 August Rafael Puyana. Queen Elisabeth Hall 7. 45 p. m». *The Musical Times*. CXXVI, 1709 (1985), pp. 443-444.
- ALBERT CASTANET, Pierre. *Louvier... les claviers de Lumière*. Francia, Millénaire, 2002.
- ALEXANDER, Geoff. *Films You saw in School: A critical review of 1,153 classroom educational films (1958-1985)*, Jefferson, N. C., McFarland, 2014.
- ALFAYA, Javier. «Adiós, año Europeo de la Música, adiós». *Scherzo*. I, 1 (1986), p. 4. https://scherzo.es/wp-content/uploads/2020/07/Scherzo_001-Ene-Feb86.pdf [consulta 29-04-2021].

- ANGLÉS, Higinio. *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*. Diputación Provincial de Barcelona, Biblioteca Central, 1943.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario (ed.). *José Herrando, Domenico Scarlatti, Francisco Courcelle, José de Nebra y Agustino Massa: Obras inéditas para tecla*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1984.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario. *Fuentes para la historiografía de la música en Tenerife: Siglos XVI-XVIII*. Santa Cruz de Tenerife. Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife. Madrid, Dirección General de Cultura, 2001.
- ARES, Diego. «Recuerdos de una mañana con Genoveva Gálvez». *Scherzo*. 28-02-2021, <https://scherzo.es/recuerdos-de-una-manana-con-genoveva-galvez> [consulta 06-03-2021].
- ARJONA GONZÁLEZ, María Victoria. «Descubriendo al maestro Rafael Puyana a través de su legado al Archivo Manuel de Falla y testimonios de algunos de sus discípulos». *Actas del VIII Jornadas de Musicólogos*. Madrid. Universidad Complutense de Madrid, <http://bit.ly/2PiE2tF> [consulta 16-12-2017].
- ARJONA GONZÁLEZ, María Victoria. «Las *Tres Cantigas del Rey* de Julián Orbón: Una obra dedicada a Rafael Puyana». III Congreso Iberoamericano de Jóvenes Musicólogos. Celebrado el 10 de marzo de 2016 en el Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo” de Sevilla, <http://bit.ly/2ywrJk1> [consulta 16-12-2017].
- ARJONA GONZÁLEZ, María Victoria. «El aprendizaje de Rafael Puyana con Wanda Landowska en Lakeville (Connecticut)». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, XXXII (2019), pp. 293-316. ISSN: 1136-5536. ISSN-e: 2530-9900, <http://bit.ly/2MDujP2> [consulta 12-12-2019].
- AA. VV. *Año Europeo de la Música: conmemoración del tricentenario del nacimiento de Bach, Haendel, Scarlatti*. Fundación Marcelino Botín, 1985.
- AA. VV. *Doménico Scarlatti en España. Catálogo General de las Exposiciones «Utopía y Realidad en la Arquitectura» (Museo Municipal), «Iconografía Musical» (Teatro Real) y «Salón y Corte» (Palacio de Velázquez)*. Madrid, s.n., 1985.
- BACCA, Ramón Illán. «Una velada con Puyana». *Crónicas casi históricas*. Barranquilla, Universidad del Norte, 2007, pp. 101-102.
- BEDFORD, Frances. «Harpsichord Chamber music repertoire: a review of New Works». *The American Music Teacher*, XXIII, 3 (1974), pp. 33-34.
- BEDFORD, Frances; y CONANT, Robert. *Twentieth-century harpsichord music: a classified catalog*. Joseph Boonin (ed.), Hackensack (N. J), Hackensack, N. J., J. Boonin, cop. 1974.
- BENDELL, Christine Jean. *Federico Mompou: An Analytical and Stylistic Study of the Canciones y Danzas for Piano*. PhD. Universidad del Northern Colorado, 1983.
- BOALCH, Donald H. *Makers of the harpsichord and clavichord 1440 to 1840*. Oxford, Clarendon Press, 1974.
- BOND, Ann. *A guide to the harpsichord*. Portland, Or., Amadeus press, cop. 1997.
- BOSH, Carlos. *Espíritu Pretérito en horas actuales. Wanda Landowska y Saint Leu-La-Fôret*. Madrid, Escasa-Calpe, 1936.
- BOYD, Malcolm. «The music very good indeed: Scarlatti's Tolomeo et Alessandro recovered». *Studies in Music History Presented to H. C. Robbins Landon on his Seventieth Birthday*. Otto Biba and David Wyn Johns (ed.). London, Thames and Hudson, 1996, pp. 9-20.
- CHAPMAN, Jane. «Redefining the Harpsichord». *The Musical Times*, CXXXII, 1785 (1991), p. 547.

- CLARK, Jane. «Rafael Puyana: an appreciation». *The Diapason*, 00-05-2013, pp. 11-12.
- COOPER, Frank. «Harpichord». *The Harpsichord and Clavichord: An Enciclopedia*. Igor Kipnis (ed.). Nueva York, Taylor & Francis Group, 2007, pp. 367-369.
- CRESPO PÉREZ, María del Carmen. «Luis de Zulueta, político y pedagogo». *Revista complutense de educación*, VII, 1 (1996), pp. 131-150.
- CRUZ CÁRDENAS, Antonio. *Todavía sin final*. [S.l.], Universidad Externado de Colombia, 2001.
- CUMMINGS, David M. *International who's who in Music and Musicians's directory: classical and light classical music*. Cambridge, vol. 1, 2000-2001.
- DANUSER, Hermann. «Execution-Interpretation-Performance: The History of a Terminological Conflict». *Experimental Affinities in Music*. Paulo de Assis (ed.). Lovaina, Leuven University Press, 2016, p. 177-196.
- DANUSER, Hermann. «Interpretación». *Revista de Musicología*. XXXIX, 1 (2016), pp. 19-45.
- DAWES, Frank. «Soler. Music for harpsichord. Rafael Puyana and Genoveva Gálvez». *The Musical Times*, CIX, 1504 (1968), p. 549.
- DE LA TORRE, Ricardo. «Evocación de Julián Orbón: Entrevista a Julio Estrada». *Pauta*, 33, 2015, pp. 51-65.
- DE PERSIA MARMO, Jorge. *Manuel de Falla: imágenes de su tiempo*. Granada, Archivo Manuel de Falla, 2001.
- DE SCHLOEZER, Boris. «Wanda Landowska à Saint-Leu». *Les Dernières Nouvelles Russes*. 8 hojas mecanografiadas. BNF. Salle de Musique. Pologne Virtuoses Landowska 28.
- DELGADO, Sonia. *El origen de la Early Music*. Ciclo de miércoles del 9 al 90 de enero de 2019. Madrid, Fundación Juan March, 2019.
- DEL PINO, Rafael. *Conciertos en la Alhambra y otros escenarios granadinos durante las fiestas del Corpus Christi, 1883-1952: orígenes del Festival Internacional de Música y Danza de Granada*. Granada, Comares, 2000.
- DÍAZ PÉREZ DE ALEJO, Liz Mary. «El “duelo” entre Joaquín Nin y Wanda Landowska: ¿el viejo clave o el piano moderno?». *Revista de Musicología*, XXXIX, 1 (2016), pp. 211-234.
- DÍAZ PÉREZ DE ALEJO, Liz Mary. «La polémica Nin-Landowska bajo la rúbrica de Ignacio de Zubialde (nota aclaratoria del artículo anterior)». *Revista de Musicología*, XXXIX, 2 (2016), pp. 629-635.
- DONINGTON, Robert. «Why Early Music?». *Early Music*, XI, 1 (1983), pp. 42-45.
- DOS REIS, Chloé. *Les ornements dans les pièces pour clavecin seul de l'école française de 1670 à 1713: analyse et interprétation*. Tesis doctoral dirigida por Dra Raphaëlle Legrand. Université Paris-Sorbonne. 02-12-2016.
- DOVAZ, René. «Wanda Landowska et son école». [Extrait d'un article paru dans *Enquêtes*, supplément de *Gèneve-Magazine*]. BNF. Salle de Musique. Fond Montpensier. Programmas. Carpeta 5. 6. Programa. 11-10-1932.
- DUBINS, Jerry. «BACH 6 PARTITAS, BWV 825-830». *Fanfare*, septiembre-octubre, 2014, pp. 102-103.
- DUBINS, Jerry. «La vida breve; El amor brujo; 7 Spanish Folk Songs; Homenajes; 3- Concered Hat Dances; Master Peter's Puppet Show; Psyche; Harpsichord Concerto; Orbón: 3 Cantigas del Rye; Himnus ad Galli Cantum». *Fanfare*, XXVIII, 4 (2005), pp. 123-124.

- EIGELDINGER, Jean-Jacques. «Wanda Landowska. Situation historique, position artistique». *Music of the past, instruments and imagination*. Actas del Congreso Internacional *Harmoniques*, Lausanne, 2004. Michael Latchman (ed.). Pieterlen, Verlag Peter Lang, pp. 213-238.
- ELSTE, Martin. «Bachs Klavierwerk und seine Interpreten». *Meilensteine der Bach-Interpretation 1750-2000*. Berlin, Stuggart Weimanr, 2000, pp. 336-345.
- ELSTE, Martin. «From Landowska to Leonhardt, from Pleyel to Skowronek: historicizing the harpsichord, from stringed organ to mechanical lute». *Early Music*, XLII, 1 (2014), pp. 13-22.
- ESCALAS, Roma. «Maria Lluïsa Cortada i Nogueró (1938-2020)». *Revista Catalana de Musicologia*. XXX (2020), pp. 9-11.
- ESCOBAR, Eduardo. *Cabos sueltos la lectura como pecado capital*. Medellín, EAFIT, 2017.
- ESTRADA, Julio. *En la esencia de los estilos*. Madrid, Editorial Colibrí, 1999.
- ESTRADA, Julio. «Tres perspectivas de Julián Orbón». *Pauta*, 21 (1987), pp. 74-104.
- FABIAN, Dorotyya. «The meaning of Authenticity and The Early Music Movement: A Historical Review». *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, XXXII, 2 (2001), pp. 153-167.
- FAGERLANDE, Marcelo; PEREIRA, Mayra; y BARROSO, María Aida. «Fernando Valenti, Igos Kipnis e Rafael Puyana: três grandes nomes». *O cravo No Rio de Janeiro Do Século XX*. [S.l.], Rio Books, 2020, pp. 222-225.
- FLORES, Alondra. «Murió Gustav Leonhardt, artífice del renacimiento del clavecín». *Cultura*, 18-01-2012, <https://www.jornada.com.mx/2012/01/18/cultura/a03n1cul> [consulta 31-03-2020].
- GAILLARD, Florence. «Cinq jours pour «faire parler» les instruments anciens». *Le temps*, 05-03-2004 (1885), s.p. BNF. Recurso electrónico.
- GARCÍA ALONSO, Dámaso. *50 años de música clásica en Granada: 1941-1990*. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2004.
- GARCÍA AVELLO, Ramón. «Orbón de Soto, Julián». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Casares (ed.), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2001, vol. 8, p. 129.
- GARCÍA BONILLA, Roberto. «El clavecín, una perspectiva histórica, Luisa Durón». *Visiones sonoras: entrevistas con compositores, solistas y directores*. México, Conacultura, 2001, pp. 270-278.
- GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. «Inauguración del Centro “Manuel de Falla”». *Ritmo*, XLVIII, 482 (1978), pp. 51-53.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Emma Virginia. *Domenico Scarlatti revisitado a comienzos del siglo XX: pensamiento, práctica y creación*. Madrid, Editorial Académica Española, 2012.
- GUERRERO MARTÍN, José. *Xavier Montsalvatge, administrador de armonías y silencios*. Barcelona, Témenos edicions, 2012.
- GARCÍA-RICO, Juan. «Entrevista a Gustav Leonhardt: “La sencillez del maestro”». *Ritmo*, 790 (2006), <http://www.revistasculturales.com/articulos/59/ritmo/632/1/entrevista-a-gustav-leonhardt-la-sencillez-del-maestro.html> [consulta 30-03-2020].
- GILL, Dominic. «Rafael Puyana». *The Musical Times*. CXII, 1539 (1971), pp. 457-467.
- GILL, Dominic. «South Bank Summer Music». *The Musical Times*, CIX, 1508 (1968), pp. 933-938.
- GÓMEZ, José Luis. «Testimonios: Rafael Puyana». *Xavier Montsalvatge: homenaje a un compositor*. Llorenç Caballero Pàmies (ed.). Madrid, Fundación Autor, 2005, pp. 246-247.

- GONZALO DELGADO, Sonia. «Entre las heroínas de Meterlinck y las vírgenes de Burne-Jones». La primera recepción de Wanda Landowska en España». *Artígrama. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, Zaragoza, 27 (2012), pp. 589-607.
- GONZALO DELGADO, Sonia. *Programming early iberian keyboard music*. Tesis doctoral. España, Universidad de Zaragoza, 2017.
- HASKINS. «Puyana plays Bach». *American Record Guide*. LXII, 3 (1999), p. 62.
- HASKINS, Rob. «Baroque Masterpieces». *American Record Guide*. CXII, 5 (1999), p. 280.
- HASKINS, Rob. «Bach: Partitas, all. Sanctus 27 [3CD] 157 minutes». *American Record Guide*. Septiembre-octubre 2014, pp. 51-52.
- HECHT, Roger. «La vida breve; El amor brujo; 7 Spanish Folk Songs; Homenajes; 3- Concered Hat Dances; Master Peter's Puppet Show; Psyche; Harpsichord Concerto; Orbón: 3 Cantigas del Rey; Himnus ad Galli Cantum». *American Record Guide*, XLVIII, 2 (2005), pp. 95-96.
- HENDERSON, Robert. «Other recitals». *The Musical Times*. CVIII, 1491 (1967), pp. 437-440.
- HENRY LANG, Paul. «Scarlatti's 300th Anniversary». *The Musical Times*, CXXVI, 1712 (1985), pp. 584-589.
- HENRI RIVIÈRE, Georges. *La museología. Curso de museología/ Textos y Testimonios*. Madrid, Akal.
- HERNÁNDEZ BARRIOS, Irene. *Gustav Leonhardt i els seus registres discogràfics de J. S. Bach: Una aproximació estilística a les gravacions de la partita BWV 829*. Barcelona, TFM, 2014-2015.
- HUDMAN CASH, Alice. *Wanda Landowska and the revival of the harpsichord: A reassessment*. Ed. sur microfilm. 1992. BNF. Richelieu. Salle de Musique. VM MICR-896.
- HOLGUÍN HOLGUÍN, Carlos. «Conferencia de Carlos Holguín. Holguín sobre la creación del Ministerio de Cultura». *Escritos* (1912-1998). Bogotá, Centro Editorial Universal del Rosario, pp. 362-368.
- IGLESIAS, Antonio. *Música en Compostela (1858-1974)*. 3 vols. Consorcio de Santiago, 1995, vol. 1.
- IGLESIAS, Antonio. *Música en Compostela (1975-1994)*. 3 vols. Consorcio de Santiago, 1995, vol. 2.
- IGLESIAS, Antonio. *Música en Compostela (1995-2007)*. 3 vols. Consorcio de Santiago, 2007, vol. 3.
- IGLESIAS, Antonio. «Obras de Federico Mompou». *Federico Mompou*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia. Servicio de Publicaciones, 1977, pp. 67-75.
- IRIARTE, Carolina. «Puyana, Rafael». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares (ed.), SGAE, 2002, vol. 8, p. 1025.
- JANÉS, Clara. «Canciones y Danza». *Federico Mompou: vida, textos, documentos*. Fundación Banco Exterior, 1987, pp. 186-201.
- JIMÉNEZ GÓMEZ, Enrique. «Música en Compostela. Entre Noé y el Rey David». *Música en Compostela*. (1995-2007). Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, 2007, vol. 3, pp. 85-87.
- JIMÉNEZ PÉREZ, Hernando. *Un siglo de ausencia*. Bogotá, Página Maestra Editores, 2011.
- JOHNSON, Edmond. «Defining Early Music The death and second life of the harpsichord». *The Journal of Musicology*, XXX, 2 (2013), pp. 180-214.
- KANTZ. «Rafael Puyana II. CARVALHO: Toccata in G minor; LOPEZ: Minuet fandangado; ANGLES: Arioso in D-minor. Sanctus 13-54 minutes». *American Record Guide*, LXXII, 1, 2009, p. 201.
- KASTIYO, José Luis y DEL PINO, Rafael. *El Festival Internacional de Música y Danza de Granada: 1952-2001*. Comares, 2001, 2 vols.

- KASTIYO, José Luis. «Los Cursos Manuel de Falla». *El Festival Internacional de Música y Danza (1952-2001)*. Granada, Comares, 2001, vol. 1, pp. 326-333.
- KENYON DE PASCUAL, Beryl. «The Spanish Harpsichord and its Music: 1st Diego Fernández Festival of Spanish Keyboard». *Early Music*, XXIX, 1 (2001), pp. 152-153.
- KIRKPATRICK, Ralph. *Domenico Scarlatti*. Madrid, Alianza Editorial, 1985.
- KIRKPATRICK, Ralph. «El reino de los melómanos». *Domenico Scarlatti*. Alianza Editorial, 1985, pp. 97-98.
- KOTTICK, Edward L. *A history of the harpsichord*. Indiana, Indiana University Press, 2003.
- KOTTICK, Edward L. *Early Keyboard instruments in European museums*. [S.l.], Indiana University Press, 1997.
- LANDOWSKA, Wanda. *Musique Ancienne*. París, Mercure France, 1909.
- LATCHAM, Michael. *Musique ancienne, instruments et imagination / Music of the past, instruments and imagination*. Actas del Encuentro Internacional, Lausanne, 14-19 abril 2004. Bern (Nueva York), Lang, 2006.
- LATCHMAN, Michael. «Don Quixote and Wanda Landowska: Bells and Pleyes». *Early Music*, XXXIV, 1 (2006), pp. 95-109.
- LAWRENCE, Arthur. «Julián Orbón: Partita no. 1 for harpsichord». *Notes*, XXXIV, 1 (1977), p. 210.
- LAWRENCE MACKENZIE, John. *The Guitar Works of Stephen Dodgson*. Phd. The University of Leeds School of Music, Leeds, UK, 2006.
- LIMONDJIAN, Hilde. «Concerts and Lectures». *Annual Report of the Trustees of the Metropolitan Museum of Art*, CXVI, (1985), p. 54.
- LÓPEZ CALO, José. «La Musicología en “Música en Compostela”, recuerdos personales». *Música en Compostela (1995-2007)*. Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, 2007, vol. 3, pp. 328-330.
- LÓPEZ MICHELSEN, Alfonso. *Mis memorias*. Bogotá, Editorial La Oveja Negra Ltda., 2009.
- LÓPEZ POVEDA, Alberto. *Andrés Segovia: vida y obra*. Jaén, Universidad de Jaén, 2009, vol.1.
- MAAG SANTOS, Betina; CLARK Jane y PALMER Larry. «Harpsichord News». *The diapason*, 01-05-2013, <https://www.thediapason.com/content/harpsichord-news-1> [consulta 20-03-2020].
- MANDERVILLE, Kevin. *Manuel Ponce and the Suite in A Minor: Its Historical Significance and an Examination of Existing Editions*. The Florida State University, College of Music, 2006.
- MARTY, Daniel. «Deux claviers pour Jean-Sebastien Bach». *Une dame Nommee Wanda*. Mairie de Saint-Leu-la-Fôret, [s.f.], pp. 10-11.
- MARSHALL, Robert (ed.). *Eighteenth-century keyboard music*. Nueva York, Routledge, 2003.
- MATA, Eduardo. «Himno al Canto del Gallo. Tres Cantigas del Rey: Julián Orbon». *Pauta*, 21 (1987), pp. 31-39.
- MATTER, Back «Basil Douglas LTD». *Early Music*. IX, 1 (1981), pp. 121-128.
- MATTER, Back. «Festival & Exhibition St. John's Smith Square, London. May 22-29, 1990». *Early Music*. XVIII, 1 (1990), pp. 113-118.
- MOISÉS-AZIZE FERNÁNDEZ, Mariano. *El legado de Rafael Puyana al archivo Manuel de Falla: una aproximación*. TFG del Departamento de Historia y Ciencias de la Música (UGR), 2013.

- MOISÉS-AZIZE FERNÁNDEZ, Mariano. «La biblioteca de Rafael Puyana: partituras y documentos con información musical». *Boletín DM*, 18 (2014), pp. 35-51.
- MOISÉS-AZIZE FERNÁNDEZ, Mariano. *La documentación musical de la biblioteca de Rafael Puyana*. TFM del Departamento de Historia y Ciencias de la Música (UGR), 2014.
- MORALES, Luisa. «Clave de pluma y Clave de piano: instrumentos de tecla en el entrono de Domenico Scarlatti». *Doce Notas*, Madrid, 2007, pp. 10-12.
- NATTIEZ, Jean Jacques. *Music and Discourse. Towards Semiology of Music*. Nueva Jersey, Princeton University Press, 1990.
- NASH, Pamela. «An interview with Stephen Dodgson». *The Diapason*, XCII, 10 (2001), pp. 15-19.
- ODAM, George. *Landscapes of the Mind: The Music of John McCabe*. [S.l.], Aldershot, Ashgate, 2007.
- OLIVES, Juan José. «Etapas y Estilo». *Xavier Montsalvatge: homenaje a un compositor*. Llorenç Caballero Pàmies (ed). Madrid, Fundación Autor, 2005, pp. 61-98.
- PAJARES ALONSO, Roberto L. *Hª de la música en 6 bloques. Bloque 4. Dinámica y Timbre: los instrumentos*. Madrid, Visión Libros, 2012.
- PALMER, Larry. «Memories of Rafael Puyana». *The Diapason*, 00-05-2013, pp. 11-12.
- PIQUER SANCLEMENTE, Ruth. «Retornos al XVIII y clavecinismo en las primeras décadas del siglo XX: de Scarlatti a Falla». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, XXVII (2014), pp. 157-193.
- PHILIPS, John. «Blanchet». *The Harpsichord and clavichord: an encyclopedia*. Igor Kipnis (ed). New York, Routledge, pp. 33-36.
- POTTER, Caroline. «Nadia Boulanger as teacher». *Nadia and Lili Boulanger*. Londres, Routledge, 2006, pp. 127-147.
- PRESTON LEONARD, Kendra. «Apéndice D». *The Conservatoire Américain. A history*. MD, The Scarecrow Press, 2007, pp. 199-202.
- PUYANA, Rafael. «Huerto ameno y pensil deleitoso de suaves flores de pintura y música». *Sofía Urrutia*. [S.l.], Seguros Bolívar, 2000, pp. 39-41.
- RICARDS, Arne y KNOWLAND, Isabel. «Anthony Goble (1957-2000)». *Early Music*, XXIX, 2 (2001), p. 327.
- RIPIN, Edwin M. Ripin, O'Brien, G. Grant, CADLWELL, John y WRAIGHT, Denzil. *The New Grove Early Keyboard Instruments*. New York, W. W. Norton and Company, 1989.
- RIPIN, Edwin [et al.]. «Harpsichord». *Grove Music Online*, [s.f.], <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000012420> [consulta 22-09-2017].
- ROBINS, Brian. «Una entrevista con Gustav Leonhardt». *Mundo de la Música Antigua*, <https://www.earlymusicworld.com/gustav-leonhardt-interview> [consulta 29-03-2020].
- RODRÍGUEZ MACHADO, Alicia. *Los fondos documentales del Archivo Manuel de Falla: aproximación al estudio de su importancia y difusión*. Directores: María Gembero Ustárroz e Yvan Nommick. [Diploma de Estudios Avanzados]. Universidad de Granada, 2004.
- RUBINOFF, Kailan R. «The Gran Guru of Baroque Music: Leonhardt's antiquarianism in the progressivist 1960s». *Early Music*. XLII, 1 (2014), pp. 23-35.
- RUCKER, Patrick. «Poulenc. Les animaux modèles. Concert champêtre. Improvisations: No. 13, No. 15». *Fanfare. The Magazine for serious record collectors*, XXXI, 6 (2008), p. 219.

- SALAS VILLAR, Gemma. «La confluencia de dos culturas en la música de Julián Orbón». *Cuadernos de Música Hispanoamericana*, 1998, vol. 6, pp. 13-33.
- SANMIGUEL, Emilio. «Rafael Puyana: un fuera de serie». *Revista Santander*, IX (2014), pp.172-179, <https://revistas.uis.edu.co/index.php/revistasantander/article/view/8870> [consulta 29-04-2020].
- SEARLE, Humphrey. «Albert Hall Promenade Concerts, 1967. Oxus». *The Musical Times*, CVIII, 1494 (1967), pp. 694-695.
- SCHOTT, Howard. «Bruges harpsichord week 1974». *Early Music*, III, 1 (1975), pp. 52-57.
- SCHOTT, Howard. «Early Music yesterday, today and tomorrow». *Early Music*, XXV, 4 (1997), pp. 557-558.
- SCHOOT, Howard. «François Couperin Ordres Nos. 8, 11, 13 and 15 Rafael Puyana». *The Musical Times*, CXIV, 1565 (1973), p. 908.
- SCHOTT, Howard. «París revisited». *Early Music*, VII, 1 (1979), pp. 103-107.
- SCHOTT, Howard. «Puyana, Rafael». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 20, pp. 636-637.
- SCHOTT, Howard. «The harpsichord revival». *Early Music*, II, 2 (1974), pp. 85-95.
- SCHOTT, Howard. «Wanda Landowska: A centenary Appraisal». *Early Music*, VII, 4 (1979), pp. 467-472.
- TORRES CLEMENTE, Elena. *Manuel de Falla y Las Cantigas de Santa María*. Universidad de Granada, 2002.
- TORRES CLEMENTE, Elena. «La huella de Wanda Landowska en España. Caminos en la sombra que nos separa del pasado». *Música, ciencia y pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*. Leticia Sánchez de Andrés y Adela Presas (ed.). Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2013, pp. 415-440.
- TUTTLE, Raymond. «BACH 6 PARTITAS, BWV 825-830». *Fanfare*, septiembre-octubre, 2014, p. 103.
- VAN DER KLIS, Jolande. *Een tuitje in de aardkorst; kroniek van de oude muziek: 1976-2006*. Uitgeverij Kok, 2009.
- VEGA BUSTAMANTE, Rafael. «Colombia antimusical». *La crónica y la crítica musical en Medellín (1937-1961)*. Colombia, Universidad EAFIT-Centro Biblioteca Luis Echavarría Villegas, 2013, pp. 253-255.
- WAISMAN, Leonardo J. «Música Antigua y autenticidad: ideología y práctica». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 10 (2001), pp. 255-268.
- WHITE, John R. «Robert Evett Concerto for harpsichord, with trumpet, percussion, strings». *Notes*, 22 (1), pp. 821-822.
- WILSON, Nick. «A Tale of Two Authenticities», *The Art of Re-enchantment: Making Early Music in the Modern Age*. Oxford University Press, 2014, p. 73.

D. Discografía, fuentes audiovisuales y radiofónicas

- [s.a.]. Información en el disco *Music for guitar and harpsichord* interpretado por J. Williams (guitarra) y R. Puyana (clave), <https://kyozoufs.blob.core.windows.net/filestoragetcd/Pictures/20/19881/19880981.jpg> [consulta 13-11-2017].

- [s.a.]. Programa de radio. «22.03 S Stereo Rafael Puyana». *BBC*, 16-12-1973, <https://genome.ch.bbc.co.uk/schedules/radio3/1973-12-16> [consulta 15-09-2017].
- [s.a.]. Programa de radio. «Programación 31-08-1986» *BBC2*, <https://genome.ch.bbc.co.uk/schedules/bbctwo/england/1986-08-31> [consulta 04-10-2016].
- 30 Sonates* [Grabación sonora] / Domenico Scarlatti (1685-1757). RAFAEL PUYANA, clavecin. [S.l.]: Arles: Harmonia mundi France, 1988.
- Canciones y danzas. Piano. No. 11* [Grabación sonora] / Federico Mompou (1893-1987). FEDERICO MOMPOU, piano. <https://www.youtube.com/watch?v=TD4uV8EbIo> [consulta 13-11-2017].
- Concerto del Albayzín*. [Grabación sonora] / Xavier Montsalvatge (1912-2002). JAIME MARTÍN, flauta; PEPE ROMERO, guitarra; ALICIA DE LARROCHA, piano; MARÍA JOSÉ MONTIEL, soprano; JOSEP M. COLOM, piano. GIANANDREA NOSEDA, director. ORQUESTA DE CADAQUÉS. Barcelona: Editorial Tritó, 2013.
- Concerto for harpsichord* [Grabación sonora] / Robert Evett (1922-1975). RAFAEL PUYANA, clavecin [et al.]. *Ibero-Amerikanisches Institut PreIbero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz, Bibliothek*. Berlín, Alemania: [s.n.], [1961].
- Concerto pour guitare et orchestre en Mi majeur, Suite n° 3 en La majeur, 8 leçons pour guitare, 4 études pour guitare, Prélude, Pièces caractéristiques, Antano, Allegro en La majeur* [Grabación sonora] / Boccherini (1743-1805), J. S. Bach (1685-1750), Dionisio Aguado (1784-1849), Fernando Sor (1778-1839), Silvius Leopold Weiss (1687-1750), Federico Moreno Torroba (1891-1982), Oscar Esplá (1886-1976), Manuel María Ponce (1882-1948); ANDRÉS SEGOVIA, guitarra; FÉLIX GALIMIR y EUGEN BERGEN, violín; ARTHUR GRANICK, alto; RAFAEL PUYANA, clavecin; ENRIQUE JORDÁ, dirección de orquesta; SYMPHONY OF THE AIR; GASPAR CASSADÓ y JOHN WILLIAM DUARTE, arreglistas. [S.l.]: Deutsche Grammophon, [1963?].
- Domenico Scarlatti: musicien des Lumières (1685-1757)* [documental]. London, RM associates, 1986.
- Fandango: virtuoso sonatas and fandangos from eighteenth century spain* [Grabación sonora] / Fray Antonio Soler (1729-1783), Manuel de Sostoa (1749-1...?), José de Larrañaga (17??-1806), José Gallés (1761-1836), Joaquín de Oxinaga_(1719-1789), Manuel Blasco de Nebra (1750-1784), Domenico Scarlatti (1685-1757), Mateo Antonio Pérez de Albéniz (1755?-1831). RAFAEL PUYANA, clavecin. London: *Decca record Company* (P), 1990.
- Granada*. [Grabación sonora] / Conrado del Campo (1878-1953). Ángel Barrios (1882-1964). Xavier Montsalvatge (1912-2002). Ruperto Chapí (1851-1909). RAFAEL PUYANA, clavecin; ORQUESTA SINÓNICA DE RTVE; MIGUEL ÁNGEL GÓMEZ MARTÍNEZ, ENRIQUE GARCIA ASENSIO, director. Madrid: Radiotelevisión Española, D. L.
- Música para la guitarra* [Grabación sonora] / Andrés Segovia (1893-1987). Silvius Leopold Weiss (1687- 1750), Oscar Esplá (1886-1976), Manuel Maria Ponce, (1882-1948), Modest Mussorgsky (1839-1881), Albert Roussel (1869-1937), Alexandre Tansman (1897-1986), Enrique Granados (1867-1916). MANUEL PONCE, arreglo; ANDRÉS SEGOVIA, guitarra; RAFAEL PUYANA, clavecin. Madrid, editado y distribuido por Fonogram, D. L. 1978.
- Producción Audiovisual *BBC*. «Domenico Scarlatti- His music and his world (parte 1/2)». *Youtube*, 1985, <https://www.youtube.com/watch?v=g2zrOksZRko> [consulta 08-11-2016].
- Producción Audiovisual *BBC*. «Domenico Scarlatti- His music and his world (parte 2/2)». *Youtube*, 1985, <https://www.youtube.com/watch?v=Xg2V1NG7UH8> [consulta 08-11-2016].
- Producción audiovisual TVE. En memoria de Rafael Puyana (1931-2013). «Domenico Scarlatti», *Youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=J1C9oLQlcF0&t=3s> [consulta 04-07-2018].
- Rafael Puyana* [Grabación sonora] / Domenico Scarlatti (1685-1757). RAFAEL PUYANA, clavecin. 22-02-1984. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango, 1984. CT1760.

- Rafael Puyana* [Grabación sonora] / Domenico Scarlatti (1685-1757). RAFAEL PUYANA, clavecin. Sala de Conciertos (Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá). 22-02-1984. Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango. Sig.: CD10766 y CD10767.
- Rafael Puyana (clave) [Grabación sonora]. Biblioteca Luis Ángel Arango (Bogotá, Colombia). 19-11-1970. Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango. Sig.: CD7585, CD7586 y CD7587.
- Rafael Puyana (clave). [Grabación sonora]. Banco de la República (Bogotá). 21-04-1976, 22-04-1976 y 23-04-1976. s.h. Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango. Sig.: CT1025, CT1026 y CT1027.
- Scarlatti. Les plus belles sonates* [Grabación sonora] / Domenico Scarlatti (1685-1757). RAFAEL PUYANA, clavecin. Arles: Harmonia mundi Francia: Arles. Harmonia mundi France, 1994.
- The musical sun of Southern Europe. (I), Fandango and other Spanish and Portugese works* [Grabación sonora] / Francisco Fernández Palero (c. 1520-1597), Anonymous (17th century), Antonio de Cabezón (1510-1566), Antonio Valente (c. 1520-1580), Girolamo Brescobaldi (1583-1643), Lucas Puxol (17th century), Juan Bautista Cabanilles (1644-1712), Juan Moreno y Polo (1711-1776), Domenico Scarlatti (1685-1757), Sebastián Tomás (¿-1792), José Ferrer (1745-1815). RAFAEL PUYANA, clavecin [S.l.]: Sanctus recordings (SCS012), 2008.
- The musical sun of Southern Europe. (II), Fandango and other Spanish and Portugese works* [Grabación sonora] / Joao de Sousa Carvalho (1742-1798), Ramón Ferreñac (1763-1832), Felix Maximo Lopez (1742-1821), Marcos Antonio Portugal (1762-1830), Antonio Soler /1729-1783. RAFAEL PUYANA, clavecin. [S.l.]: Sanctus recordings (SCS013), 2008.
- Vídeo. Concierto de la Orquesta Nacional de España y Rafael Puyana (clave). ¿Teatro Real?. 28-10-1967, s.h., https://www.rtve.es/alcarta/videos/musica-en-el-archivo-de-rtve/concierto-orquesta-nacional-espana-28-10-967/5688333/?fbclid=IwAR1Ne2G7soR08jr65SZPZX_ujYfjLI0zmIPgZqNOurJKSjq4ZR9OCK4Ww3E [consulta 06-03-2021].
- Vespro Della Beata Vergine «Marien-Vesper (1610)»* [Grabación sonora] / Claudio Monteverdi (1567-1643), Concentus Musicus Wien, Nikolaus Harnoncourt, Jürgen Jürgens. GUSTAV LEONHARDT, clavecín. Alemania: Telefunken, 1977.
- DAVE LEWIS, Uncle. «Cançons i danses», en *Allmusic*, [s.f.] <https://www.allmusic.com/composition/mc0002356132> [consulta 09-11-2017].
- MASSÓ, Jordi. «Xavier Montsalvatge». *Naxos*, 2010, <https://www.chandos.net/chanimages/Booklets/NX0756.pdf> [consulta 11-04-2020].

E. Webgrafía

- [s.a.]. Biografía de Elisabeth de la Porte, en *Bach Cantatas*, [s.f.], <https://www.bach-cantatas.com/Bio/Porte-Elizabeth.htm> [consulta 26-09-2018].
- [s.a.]. Biografía de Martha Gómez, en *Biblioteca Digital de Bogotá*, [s.f.], <https://www.bibliotecadigitaldebogota.gov.co/resources/2874986> [consulta 26-09-2018].
- [s.a.]. Biografía de Mario Raskin, en *MarioRaskinclavecin*, [s.f.], <https://mario-raskin.com/biographie/biography> [consulta 26-09-2018].
- [s.a.]. Biografía de Mauricio Mackenzie, en *MauricioMackenzie*, [s.f.], <https://sites.google.com/site/mauriciomackenzie/biografie> [consulta 26-09-2018].
- [s.a.]. Biografía de Sharon Gould, en *Broadwoodharpsichordcompetition*, [s.f.], <https://broadwoodharpsichordcompetition.wordpress.com/adjudicator> [consulta 26-09-2018].

- [s.a.]. Biografía de Wanda Landowska, en *Porta Polonica*, [s.f.], <https://www.porta-polonica.de/en/atlas-of-remembrance-places/wanda-landowska> [consulta 06-04-2020].
- [s.a.]. Biografía del músico Julián Orbón, en *EcuRed*, [s.f.], https://www.ecured.cu/Juli%C3%A1n_Orb%C3%B3n [consulta 05-03-2016].
- [s.a.]. Biografía del músico Carlos Chávez, en [S.l.], [s.f.], <http://craton.chez.com/musique/chavez/bioesp.htm> [consulta 21-01-2016].
- [s.a.]. Biografía del pintor. Louis Michel Van Loo, *Museo Nacional del Prado*, [s.f.], <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/loo-louis-michel-van/6a2f5219-5dd4-4aaa-bcb7-da6f274ca877> [consulta 05-10-2016].
- [s.a.]. «El Festival de Granada presenta con la Universidad los 49 Cursos Manuel de Falla 2018» en *Canal UGR*, 19-04-2018, <https://canal.ugr.es/noticia/festival-granada-49-cursos-manuel-falla> [consulta 07-07-2018].
- [s.a.]. «In memoriam: Rafael Puyana, el gran clavecinista colombiano» en *Radio Nacional de Colombia*, 04-12-2014, <https://www.radionacional.co/noticia/memoriain-rafael-puyana-el-gran-clavecinista-colombiano> [consulta 23-06-2018].
- [s.a.]. «La donación de la familia Puyana Michelsen. Los instrumentos de la Sala de Conciertos» en *Banrepcultural*, [s.f.], <https://www.banrepcultural.org/actividad-musical/la-sala/los-instrumentos/puyana-michelsen> [consulta 17-04-2020].
- [s.a.]. «Programación Auditorio Manuel de Falla. Silvia Márquez, clave» en *Auditorio Manuel de Falla*, 25-02-2018, <http://www.manueldefalla.org/actividades.php?idactividad=848> [consulta 23-06-2018].
- [s.a.]. «Un recorrido por músicas para clave» en *Todalamusica*, [s.f.], https://www.todalamusica.es/silvia-marquez-presenta-chaconnerie-su-primer-disco-en-solitario/#Un_recorrido_por_musicas_para_clave [consulta 23-06-2018].
- [s.a.]. Catálogo AbeBooks. «Juan Cardenas: Peintures et Dessins». París, Galerie Claude Bernard, 1980, <https://www.abebooks.com/book-search/title/juan-cardenas-peintures-dessins/> [consulta 24-03-2020].
- [s.a.]. Catálogos de instrumentos impresos, en *Royal college of Music*, [s.f.], <https://www.rcm.ac.uk/museum/collections/instrumentcatalogues> [consulta 07-07-2018].
- [s.a.]. Catálogo de la subasta del clave H. A. Hass (1740), en *Drouot* París, 25-03-2014, <https://www.drouot.com/lot/publicShow/3773664> [consulta 04-09-2018].
- [s.a.]. Clavicémbalo Hieronymus Albrecht Hass (Hamburgo, 1740). «The Baroque German Harpsichord. La construcción del clavecín barroco alemán. Características tonales-especificación», <http://www.barquemusic.org/bargerhpschd.html> [consulta 07-02-2017].
- [s.a.]. Colección de Robert Evett (1942-2001) en *Library Library of Congress*, Washington D.C. 2020, https://findingaids.loc.gov/exist_collections/ead3pdf/music/2020/mu020006.pdf [20-01-2021].
- [s.a.]. Comentarios. *Concerto Capriccio de Xavier Montsalvatge*, en *Arpmusic*, https://arpmusic.weebly.com/uploads/1/0/7/2/107224147/montsalvatge_concierto_capricho.pdf [consulta 30-10-2017].
- [s.a.]. Descripción del Clave Hans Ruckers. Harpsichord. Fenton House, *Royal Collection Trust*, <https://www.rct.uk/collection/69028> [consulta 07-02-2017].
- [s.a.]. Descripción del Clave Labrèche, en la página web de Alejandro Casal, <http://www.alejandrocasal.es/clave-labreche> [consultado 29-12-2016].
- [s.a.]. Descripción del Clave Antunes, en la página web de Alejandro Casal, <http://www.alejandrocasal.es/clave-antunes> [consultado 29-12-2016].

- [s.a.]. Descripción del Grand clavecin fait en 1982 par Willard Martin à Bethlehem, Pennsylvanie, d'après un original de Nicolas Blanchet, en *Auction.fr*, [s.f.], <https://www.auction.fr/fr/lot/grand-clavecin-fait-en-1982-par-willard-martin-a-bethlehem-pennsylvanie-1085411> [consulta 07-04-2020].
- [s.a.]. Ficha catalográfica. «Virgin and Child». *Beta*, [s.f.], <https://collections.vam.ac.uk/item/O16282/the-virgin-and-child-relief-donatello> [consulta 05-09-2016].
- [s.a.]. «Gustav Leonhardt (1928-2012)». *Orquesta Barroca Sevillana*. [s.f.], <http://www.orquestabarrocadesevilla.com/orquesta/directores-principales/gustav-leonhardt-1928-2012> [consulta 30-03-2020].
- [s.a.]. Jóvenes Intérpretes. Sala de Conciertos Banco de la República. Biblioteca Luis Ángel Arango, [s.f.], <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:IYjah8bs3G0J:babel.banrepcultural.org/digital/api/collection/p17054coll30/id/1161/download+&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=es> [consulta 18-12-2017].
- [s.a.]. Xavier Montsalvatge. Estreno de *Micro-Rapsòdia a la memoria de Pau Casals* (1976) a cargo de Pedro Corostola (violonchelo) y Manuel Carra (piano), previsto para realizarse en Barcelona en diciembre de 1976 y finalmente tuvo lugar el 11 de mayo de 1977, en *XavierMontsalvatge*, [s.f.], <https://www.montsalvatgecompositor.com> [consulta 25-10-2017].
- Archivo Manuel de Falla, <https://www.manueldefalla.com/es/el-archivo> [consulta 04-04-2021]:
- Exposición. «Falla, Landowska y Puyana. El clave bien temperado en Granada». AMF, 2014, <https://www.manueldefalla.com/es/noticias/2014/falla-landowska-y-puyana-el-clave-bien-temperado-en-granada> [consulta 22-06-2018].
- Memoria de la actividad del AMF en 2017. 100 Años. El corregidor y la molinera. AMF, 2018, https://www.manueldefalla.com/pdfs/pdf181128091018_457.pdf [30-01-2021].
- Programa del XX Encuentros Manuel de Falla. El clave: sueño o evocación de la Música Antigua. AMF, 2014, https://www.manueldefalla.com/pdfs/pdf141107084328_295.pdf [consulta 20-04-2020].
- RÍOS RUANO, Félix. «Clave excepcional en España en la Fundación Archivo Manuel de Falla de Granada». AMF, 2014, https://www.manueldefalla.com/pdfs/pdf141104130024_291.pdf [consulta 16-12-2017].
- VALLEJO PRIETO, José. «Una Vanitas en el legado de Rafael Puyana». AMF, 12-01-2015, <https://www.manueldefalla.com/es/noticias/2015/una-vanitas-en-el-legado-de-rafael-puyana> [consulta 16-12-2017].
- VALLEJO PRIETO, José. «Una vanitas en el legado de Rafael Puyana». AMF, 2015, https://www.manueldefalla.com/pdfs/pdf150112092809_336.pdf [consulta 16-12-2017].
- Archivo Leonhardt. «Gustav Leonhardt. Pedagogy Archive», <https://leonhardt-archive.com> [consulta 29-03-2020].
- Auditorio Wanda Landowska. «Sauvegarde de l'auditorium», [s.f.], <http://www.auditorium-wanda-landowska.fr/wanda-landowska/auditorium-wanda-landowska> [consulta 10-05-2020].
- Festival de Granada. Forma Antigua. *Les Scaramouches*. FIMDG 2018, <https://granadafestival.org/programa/forma-antiqua-2> [consulta 01-08-2018].
- Música en Compostela, en *Música en Compostela*, [s.f.], <https://www.musicaencompostela.es/> [consulta 02-03-2016].

- ENCISO RECIO, Luis Miguel. «Familia de Felipe V, La [Van Loo]». Museo Nacional del Prado. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-familia-de-felipe-v/ff667d13-323f-48cc-8923-4a6245e02f1> [consulta 05-10-2016].
- HIGUERAS, Ana. Blog Ana Higuera. Música en Compostela, agosto 1991, <http://higuerasarte.com/ana-90-3.htm> [consulta 14-01-2018].
- LOUVIER, Alain. Alain Louvier, en *AlainLouvier*, [s.f.], <http://alain-louvier.com> [consulta 14-11-2017].
- NASH, Pamela. «Cadenza announces the new edition of Duo Concertante for Harpsichord and Guitar by Stephen Dodgson» en *Sounding Board*, Mayo 2011, <https://www.harpsichord.org.uk/wp-content/uploads/2015/04/S.B.Issue4KMrevE.pdf> [consulta 13-11-2017].
- TORRES LEÓN, Fernán. «Estadísticas culturales de Colombia», septiembre 1966, pp. 11, https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/4794/5042 [consulta 10-12-2020].

Anexos

Anexo I: Entrevistas

1. Entrevista Nº 1 a Jose María Leonés

Tienda. Calle de San Jernónimo, 40, CP 18001, Granada. 13-04-2015, 18h30.

Biografía de José María Leonés

Nació en Granada, en el año 1957. A los 7 años ingresó en el Conservatorio Superior de Granada, siguiendo los estudios hasta 7º curso de piano (Plan 42). A los 11 años entró a trabajar como aprendiz en el taller, pionero en Andalucía, de afinación y restauración de pianos de su padre, Pedro Leonés.

Ha realizado diversos cursos y seminarios especiales de afinación, regulación y reparación de pianos, clavecines y pianofortes, con varios de los más destacados maestros e investigadores, como Ko Sagawa (YAMAHA), Salvador Sagarra (STEINWAY & SONS) o Giovanni Bettin (FAZIOLI PIANOFORTI). También ha recibido cursos superiores de alta especialización en varias fábricas de pianos sobre los distintos procesos de diseño y construcción del piano moderno, entre las que se encuentran las de Steinway & Sons (Hamburgo) y Grotrian-Steinweg (Braunschweig), ambas en Alemania.

El año 1979 es contratado para mantener el piano del estudio de grabación por la compañía discográfica EMI ODEON en Barcelona, hasta su cierre en el año 1985. En ese año vuelve a Granada para hacerse cargo del piano de conciertos del Auditorio Manuel de Falla, y posteriormente del clavecín de concierto. Además de un estudioso de las técnicas del piano y de impartir cursos y clases de restauración y afinación, José María Leonés es afinador, desde su creación en 1990, de la Orquesta Ciudad de Granada, y de los principales festivales de la ciudad, como el Festival Internacional de Música y Danza de Granada o el Festival Internacional de Jazz, del que forma parte como productor asociado.

Ha afinado para grandes solistas del piano, como Daniel Barenboim, Lang Lang, Chick Corea o Elisabeth Leonskaja. Es socio fundador de la Asociación Española de Técnicos y Afinadores de Pianos, integrada en EUROPIANO, su homóloga a nivel europeo, y desde donde se trabaja para dotar al oficio de afinador y restaurador de pianos de una nomenclatura común, de un reconocimiento oficial, con titulación y reglamentación, y de todo aquello que interese al desarrollo de la profesión.

En el año 2012 es contratado como Experto por el Ministerio de Empleo y Seguridad Social para la redacción de los Certificados de Profesionalidad de Afinación y Armonización de Pianos, que fueron aprobados por el Congreso de los Diputados el 14 de febrero de 2014, y que regulan la docencia y capacitación del oficio de Afinador de Pianos. Es profesor del Centro Albayzin (Centro de Referencia Nacional en Artes y Artesanías) desde 2013, donde imparte clases de afinación y regulación de pianos. En los últimos años dirige la empresa Musical Leonés, ampliando sus actividades técnicas y comerciales con un departamento de gestión musical que ofrece servicios integrales relacionados con la música: desde la edición de un disco a la programación y producción de festivales, y un departamento de enseñanza musical especializado en clases de piano.

MVAG: Buenas tardes, tal y como le comenté el otro día estoy realizando mi Tesis doctoral sobre el legado que Rafael Puyana ha donado al AMF.

Esta entrevista forma parte del trabajo de investigación y con ella pretendo conocer más a la persona cuyo fondo estoy estudiando. ¿Podríamos comenzar hablando de los primeros recuerdos que tiene con Rafael Puyana? ¿Cuál fue su primer contacto? ¿Qué percepción tuvo de él?

JML: Ajá, ¿El primer contacto? Me parece que fue el año 71. Si... que él era profesor en los Cursos Manuel de Falla de clave, afinación y regulación del Clave. Yo me metí ahí a aprender. Fueron las primeras clases que recibí de clave y ya de piano por mi padre...pero de clave fue el primero, yo no tenía ni idea. Para mí eso era un "mundo". Era el año 71 o 73 me parece, es que no recuerdo fechas, yo tendría unos 13-14 años.

MVAG: ¿Cómo fueron esas clases?

JML: Pues magníficas, aparte muy divertido porque el tío era un cachondo; todo el rato de chistes y chascarrillos.

MVAG: ¿Podría describirme algún/ o algunos aspectos significativos de su personalidad? ¿Cómo lo definiría?

JML: Un buen magnífico profesor, con mucha paciencia sobre todo para explicar cosas de las que no tenías ni idea y explicarle ahora cómo se cambia una púa, cómo se corta, cómo se regula un clave).

MVAG: ¿Y su metodología?

JML: Eso sí, en plan artista. Él sobre todo iba a la parte artística. De hecho, la técnica, luego la seguí aprendiendo en Jerez de la Frontera con Antonio de la Herrán, en Alemania Cuando volví, que es la foto esa publicada en el facebook, Puyana quiso que yo fuese quien mantuviese.

Su parte adolece de cómo hacer cosas. A la hora de pegar los cortes en las púas, pues él las limaba. La técnica buena de cortar una púa es un corte de bisturí exacto. La púa tiene que tener esta forma y al final un pequeño bisel y hay que hacer dos cortes con bisturí: pa' y po' y ya está. Él hacía el po', pero luego esa pequeña parte hasta dar el sonido iba rascando la púa, con lo cual conseguía la forma y el sonido, pero le levantaba el pelo por debajo a la púa, la miras por el microscopio y cuando haces un corte está pulido pero cuando rascas está lleno de pelillos, esos pelillos hacen que luego la púa no vuelva bien con la rapidez que debe volver. Realmente en esa técnica no era muy bueno. Te estoy hablando a nivel de los grandes constructores pero claro evidentemente, yo tampoco toco el clave como él. Cada uno en lo suyo... Él sabía lo que quería. Lo que pasa que para hacerlo usaba técnicas de artista.

MVAG: Tras la visualización de la fotografía con el maestro a través de Facebook en la que menciona “Aprendiendo con el maestro Puyana. Hace muchos años, pero lo recuerdo como si fuese ayer.” ¿Qué fue lo que le enseñó?

JML: La parte artística es tan importante como la técnica. Él a lo mejor no sabe cortar púas, pero sabe qué sonido debe tener y cómo conseguirlo. Entonces él me enseñó por ejemplo que cada 6 o 7 púas hay que meter una púa original de ala de cuervo, que es la que se usaba en el 1700. Se parte mucho y es muy quebradiza, pero te está dando el sonido.

MVAG: ¿Con qué tipo de obras quería ese sonido?

JML: Con todas. El sonido es el sonido. Si es un clave flamenco tiene que sonar “así”, si es un clave italiano “asao”... todo eso él lo sabía. Todo eso es lo que se aprende, la parte artística. Tú puedes cortar la púa mejor que nadie pero si no sabes cuál es el sonido, pues ya te falta lo más importante.

MVAG: En la fotografía ¿Estaba afinando o estaba interpretando un fragmento...?

JML: Estábamos con el clave Pleyel que está ahora en el Universo Falla, lo acababa de regalar a la Fundación [1992] pero puso una serie de condiciones: Que los claves estuviesen afinados por mí, que no se tocara Música Antigua (dadas las características del instrumento), que se dedicase su fondo a la enseñanza....

MVAG: En el AMF, cuando donó el Clave Pleyel “Grand Modèle” el 22 de Octubre de 1992, ¿Cuál fue su papel junto con la del señor Tjeerd Pos y el señor Puyana?

“Se ha procedido en el Centro Cultural Manuel de Falla en Granada, Paseo de los Mártires s/n, Alhambra, a la puesta a punto (regulación, afinación, etc.) del clave “Pleyel” “Grand Modèle”, donado a la Fundación Archivo Manuel de Falla, trabajado en el que han participado también, bajo la supervisión de Rafael Puyana, el Señor Tjeerd Pos y el Señor Jose María Leones.

Se hace constar a efectos de valoración de este instrumento, que en transacción privada reciente en París, un clave de las mismas características, fue vendido por la suma de cuarenta y ocho mil dólares”.

JML: Él aprovechó que tenía un amigo que quería enseñarle a regular el Pleyel. Él legó el clave con la condición de que no se interpretase ningún tipo de obra antigua que no fuese El *Concerto* o el *Retablo de Maese Pedro*, sí se podía interpretar música moderna contemporánea y las *Sonatas* de Couperin. El clave tenía que estar custodiado por alguien que él enseñara y que fuese de su confianza. Entonces delegó en mí. Y por eso estaba yo allí. Era el cuidador y tenía que estar al tanto de cómo se tenían que hacer las cosas.

MVAG: ¿Qué sensaciones recuerda de ese momento? Tuvo que sentirse orgulloso de que lo eligiese para realizar ese cometido.

JML: Sí... aparte yo no sabía nada. Me dijeron del Archivo: “Ah mira vente que viene Puyana” y digo am muy bien! Yo llegué allí esto se hace “así”, esto se hace “asao”, Ah! Tú eres alumno (le pregunta Puyana) qué bien.... [Al cabo del rato le dice que se tiene que ir. Puyana se extraña diciéndole que él estaba trabajando y que no se podía ir porque tenía que quedarse con él toda la semana. Fue en ese momento cuando Jose María Leones se entera de que tenía que estar toda la semana (mañana y tarde) allí.] Él tenía que estar seguro de saber a quién dejaba el instrumento, y hasta que no me dijera toda su sapiencia infinita pues no delegaba en nadie. Y estuvimos toda una semana. Hablé con los del Archivo. Mira si vosotros queréis hacemos un contrato y yo me quedo aquí lo que tú quieras...Y nada al principio ya te digo, fue la sorpresa. Aparte de ese pequeño detalle, el clavecinista estaba todo el rato de chistes, y se aprende, ya te digo en la parte artística que es lo más importante de un técnico de conciertos, entender lo que te está diciendo el solista. Su manera de entender el instrumento, para mí, era la mejor. Lo tenía muy claro, clarísimo.

MVAG: ¿Cómo era y evolucionó su relación?

JML: Como ya nos conocíamos desde que yo tenía 11-12 años en los *Cursos Manuel de Falla*... Me regaló un libro de afinaciones antiguas¹⁶⁵⁵, que lo tengo en casa. Y sobre todo herramientas. Él dejó el clave y herramientas. De vez en cuando me decía “ésta te la quedas tú”. Para afinar se necesita una llave, él tenía veinte. Para cada cosa él tenía recambios de sobra. Me regaló una llave, muy bonita además, que me gustó mucho y me la dio.

MVAG: ¿En qué otras ocasiones ha colaborado con el maestro?

JML: Sí, siempre que venía a España y sobre todo a Andalucía me pedía que le ayudase a afinar. Ha venido varias veces: cuando donó el clave y cuando dio un concierto con la OCG, el *Concerto* de Manuel de Falla, en el clave Pleyel, un clave antiguo para tuttis o continuo, pero no para solistas.

MVAG: ¿Qué piensa de la donación del Martin y el Hass?

JML: Ya ves, eso son dos joyas. Encima ha coincidido que el director de la OCG es clavecinista y el piano este año [2015] casi ni lo están tocando. Y están nada más que con conciertos con clave.

MVAG: Está muy bien educar al público y volver a la recuperación de la Música Antigua tocando los originales, tal y como lo propusieron Wanda Landowska y Manuel de Falla.

JML: Es que la donación también tiene su cláusula, es que eso debe dedicarse a la enseñanza. En el Aula Puyana siempre tiene que haber un clave. En principio están los dos, aunque el Martin se ha puesto para el uso de la orquesta para que no se agarrote. Deberían estar los dos para estudiar. Mejor está usándose. Un instrumento que no se usa se muere.

MVAG: Me gustaría saber si usted toca algún instrumento de tecla. ¿Qué consejo te dio Puyana que le aportase en su profesión?

JML: Básicamente, tener una referencia los sonidos del instrumento original; las cuerdas y materiales que se usaban en la época. Lo que pasa es que eso se rompe mucho son muy blandas. Lo que hay que hacer, según él, es poner cada 5 o 6 notas, una púa de cuervo de verdad. Estás tocando y se te rompe una en pleno concierto... es peligrosillo. Hay que tener en cuenta los sonidos del instrumento original.

También por eso regaló el Pleyel, porque no lo usaba. Porque decía es que esto es un invento que no tiene nada que ver con él. Volvió a los instrumentos históricos y la reconstrucción de los mismos. El último que hizo fue el HASS de tres teclados [1740]. Puso en papeles que la afinación de este instrumento debía ser a 392Hz, nada de 440Hz o 442Hz. Ahora mismo está a 442Hz para poder tocar con la orquesta y está con la tensión alta, ¡como yo!, Se nota que no suena bien.

Lo que él quería, que ya nadie lo usa, pero es que antes eso era revolucionario: volver a la púa de cuervo, a las cuerdas de hierro, nada de acero, todo todo todo para atrás. Y a los tonos que se usaban en la época. Lo del tono, lo del pitch, eso también es muy relativo porque en cada ciudad, el pitch lo daba el órgano de la iglesia. Ese era el tono que se tocaba en ese pueblo. Porque es el que no se puede mover. Entonces decir que es 390Hz, 440Hz eso es... pero, en fin, parece ser que el 392Hz a él le gustaba mucho, le encantaba. Se hizo el HASS a 392Hz y el Martin le cambió cuerdas para que también se pudiera tocar bien a 392Hz.”

Fue cada vez para atrás. Fíjate, empezó con el Pleyel, luego con el Martin (que es una copia) y acabó con el HAZZ, que es el clave de tres teclados más gordo, más grande que se ha hecho. Hay algunos que llevaban claviórgano... pero de sólo clave es el más grande que se ha hecho y es lo más difícil de regular. La posición de los dedos no es tan difícil. De hecho, el teclado de abajo se esconde y tienes los dos teclados normales como cualquiera. Cuando sacas el de abajo es el rarete, el que está fuera de medida. Incluso el tercer teclado se escamotea debajo para que tú tengas las apariencias de un doble teclado normal y corriente, con las mismas medidas... todo exactamente igual. No cambia. De hecho, Diego Ares que iba a tocarlo éste y dijo: “Mándame las medidas”, venga te las envío... y dice: “igual que el mío”. Lo que cambia es el tercero cuando lo sacas.

MVAG: Hablando del clave Pleyel, ¿Qué sabe sobre el robo que sufrió este instrumenot?

JML: El Auditorio era un barco sin capitán. Lo llevaba Muñoz Molina, el escritor. Era un funcionario del Ayuntamiento que le tocó cultura. Allí estaba Mariló García Cotarelo (PSOE), concejala de cultura, Muñoz Molina y una chica para coger el teléfono. El auditorio vacío y sólo había un guarda. Allí dejaron el clave, pero alguien se debió de enterar de que había un instrumento muy importante y lo intentaron robar. El guarda vio a cuatro o cinco hombres con un bulto muy grande y dice ¿dónde vais?. Al encontrarlo sospechoso llamó a la policía y salieron por partas. Pero... se lo querían llevar. Lo que no se yo muy bien es si se llevaban el clave o la caja del clave.

Tuvo metido dentro, una caja de madera inmensa, un sarcófago, horrible para transportarlo por el océano en barco y donde fuera, necesitaba una caja. Y pillaron a una gente que se los llevaba. Me acabo de acordar. De milagro porque estaban ya en la puerta del ascensor. Como allí no había nadie, ni oficina ni nada, de una esquina que no se enteraba lo que pasaba en la otra, ni alarma... aquello era el paleolítico

¹⁶⁵⁵ PIERRE, Yves. *Musique et temperament*, París, Éditions Costallat, 1985.

superior. Allí no había nada. Encima...cuando ya estaba construido...lo quemaron. A raíz de eso, estuvo más custodiado. Al volver decidieron sacarlo de la caja para darle un uso.

Lo que no recuerdo muy bien, yo es que tengo una memoria muy mala, es sí al volver a Granada se dio un concierto con ese clave. Yo creo que sí. Él dio un concierto con la OCG, pero no me acuerdo con qué clave era. Fue el *Concerto* de Manuel de Falla con la Orquesta Ciudad de Granada.

MVAG: Muchas veces tendemos a tener una idea equivocada de estas personas tan ilustres. Algunas personas pueden tener una idea equivocada que lo encasilla como altivo. ¿Cómo lo recuerdas?

JML: Que va que va. Para nada. Super cariñoso, ya te digo: de pronto un día me regaló un libro, pero así. “¿No tienes el libro éste?” le preguntó Puyana. Se lo apuntaría en su libreta roja y de pronto me lo regaló.

MVAG: ¿Qué tipo de vida podría llevar este hombre?

JML: Cuando lo conocí en el 71, él iba viajando con un choffer. El choffer y él le llevaba todos sus claves a todos los lugares de Europa. Llevaría las cosas por triplicado porque a veces se te olvidan, se te pierden o te las roban. Y claro lo tenía todo así revuelto y mezclado, luego haces reparaciones de prisa y corriendo porque empieza el concierto y tienes prisa por recoger.

MVAG: Era un hombre muy completo en la parte de coleccionista, intérprete, profesor...

JML: Y además un pionero o de los primeros porque eso lo haces ahora y eres otro más, del montón. Además, lo que más me gustaba de él que era muy gracioso, con los chistecillos, los chascarrillos y lo cercano que era. Para mí lo mejor es lo generoso que era el hombre enseñando. ¡Cuántos grandes hay que te dicen esto es lo que hay que le preguntas ¿Y cómo se hace esto?, te lo hacen y te dicen ¡Hazlo! Eso lo he visto yo mucho. Él tenía una paciencia infinita.

MVAG: ¿Alguna cuestión relevante que quiera aportar a esta investigación?

JML: Hombre lo que más me gusta de él y lo que todo el mundo sabe que es un gran clavecinista... es el hecho de que enseñara, incluso a regular los claves y todo eso. Eso dice mucho de él. Yo me he tirado aprendiendo toda mi vida y es difícil, no sé por qué, todo el mundo se lo calla todo. El que sabe algo se lo calla en el mundo de la afinación y reparación de instrumentos. Este hombre en cambio se dedicó toda su vida a aprender y a contarlo, a decírselo a sus alumnos... y eso para mí es de una grandísima generosidad. Lo normal en el oficio, es que la gente se muera con sus secretos. Y a mí eso me parece pues maravilloso. Lo mejor de este hombre, en la docencia tiene una parte importante de generosidad.

MVAG: Muchas gracias por su tiempo y las aportaciones que ha realizado.

JML: Gracias a ti.

2. Entrevista Nº 2 a Reynaldo Fernández Manzano

Centro de Documentación Musical de Andalucía. Carrera del Darro, 29. 18010- Granada.
06-05-2015, 13h.

Biografía de Reynaldo Fernández

Nacido en Granada (España), el 19-01-1959. Realiza sus estudios musicales en el Conservatorio Victoria Eugenia de Granada compaginándolos con los de lengua árabe. Licenciado en Historia Medieval por la Universidad de Granada, junio 1983. Presentó su memoria de licenciatura sobre la Música de los moriscos del reino de Granada, en septiembre del mismo año, con sobresaliente por unanimidad. Realizó los cursos de doctorado sobre la lengua árabe y la historia de al-Andalus, ampliando su formación en París (durante el curso 1977-78) y en Estados Unidos (segundo semestre de 1983).

Premio Holanda 1979, para Jóvenes Científicos e Inventores, por un estudio de metodología musical. Premio del Ministerio de Cultura en 1980, para trabajos de investigación y divulgación de la Música y los Músicos Españoles. Becado en las convocatorias de los concursos de 1983 y 1985 del Ministerio de Cultura, para la “*Investigación y Recuperación del Patrimonio Folklórico-Artístico Español*”. Organista titular, desde los 11 años hasta la actualidad, de la Iglesia Parroquial de San Pedro y San Pablo (Granada).

Ha sido miembro del Consejo Nacional de la Música del Ministerio de Cultura(1994-1999); del Consejo Asesor de la Música y la Danza de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía (1994-1996); Consejero fundador del Consejo de Administración de la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla; vocal de la Junta General del Consorcio Orquesta Ciudad de Málaga y Orquesta de Córdoba; miembro de la Asociación Española de Orientalistas; de la Sociedad Internacional y Asociación Española de Musicología; del Centro Andaluz de Flamenco, de la Asociación Andaluza de Bibliotecarios; miembro fundador de la Asociación Internacional de Musicología árabe; comisario -junto al Dr. Emilio de Santiago Simón- de la exposición: “*Música y Poesía del Sur de Al-Andalus*”, celebrada en los Reales Alcázaros de Sevilla del 5 de abril al 15 de julio de 1995, dentro del programa “El Legado Andalusi”. Académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría (de Sevilla). Medalla de Honor de la Real Academia de Bellas Artes Ntra. Sra. de las Angustias de Granada (1995); director, desde su creación, del Centro de Documentación Musical de Andalucía de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía (1985-1996, 2003-2015), vicepresidente de la Fundación Museo Picasso de Málaga (1997-2000); Director General de Instituciones del Patrimonio Histórico de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía (1996-2000), Concejal de Patrimonio y Juventud del Excmo. Ayuntamiento de Granada (2000-2003), miembro de la Comisión Artística del Festival Internacional de Música y Danza de Granada; miembro del Patronato de la Fundación Machado y del Consejo de Redacción de la revista “Demófilo”, de Sevilla; componente del Grupo de Investigación “Toponimia, Historia y Arqueología del Reino de Granada”, de la Universidad de Granada; vicepresidente de la Fundación “Centro de estudios bizantinos, postbizantinos, neogriegos y chipriotas”; miembro del Consejo Asesor del Centro de Estudios Etnológicos Ángel Ganivet de Granada; y director, desde su fundación, de la revista internacional “Musica Oral del Sur”.

MVAG: Buenas tardes, tal y como le comenté el otro día estoy realizando mi tesis doctoral sobre el legado que Rafael Puyana ha donado al AMF. Esta entrevista forma parte del trabajo de investigación y con ella pretendo conocer más a la persona cuyo fondo estoy estudiando.

¿Podríamos comenzar hablando de los primeros recuerdos que tiene con Rafael Puyana? ¿Cuál fue su primer contacto? ¿Qué percepción tuvo de él?

RFM: El primer contacto fue (como te he dejado algunos documentos) en el año 1977 en el *Curso Manuel de Falla* que lo hice como becario de clave. En aquel entonces estaba estudiando en el conservatorio y en la Universidad de Granada el primer curso de Filosofía y Letras. Era discípulo de Juan Alfonso García (compositor y organista de la Catedral de Granada) porque también yo desde pequeño tocaba el órgano.

Me atraía mucho la Música Antigua y cuando vi que Rafael Puyana daba el curso de clave me pareció muy interesante hacerlo.

Cuando terminó el curso, él me propuso que, si quería profundizar en la Música Antigua, lo mejor era que me fuese a estudiar con él un curso a París.

Mandó una carta a mi padre, que también te adjunto. Personalmente tenía el problema de que por una parte estaba estudiando aquí, y por otra, mis padres, dado que éramos cuatro hermanos, tampoco tenían dinero para que yo estuviera un curso entero París porque estábamos todos estudiando en la Universidad. Lo que se nos ocurrió, ya que tampoco había becas oficiales para estudiar con un profesor particular, fue pedirle una beca a la Caja de Ahorros de Granada. Tuvimos la suerte de que les gustó el proyecto y me la concedieron.

Entonces con esa beca de Caja de Ahorros de Granada me pude ir un curso a estudiar con Rafael Puyana del 77 al 78, estar allí con él y poder aprender mucho.

MVAG: ¿Cómo fue su día a día allí con el maestro?

RFM: Él era muy generoso porque las clases me las daba totalmente gratis. No sólo eso, sino que, desde el principio, me dejaba estudiar en su casa con sus distintos claves. También cuando él se iba a dar conciertos, me dejaba que yo fuese a su casa a oír música, me recomendó que escuchase a otros clavecinistas y Música Antigua. Por lo tanto, yo podía escuchar su discoteca, consultar toda su rica biblioteca de estudios y partituras, fotocopiar lo que quisiera, en eso era de gran generosidad.

También me decía que aparte de poder estudiar en su casa, yo necesitaba un clave para practicar más horas y que él me dejaba uno de los suyos, pero claro, tenía que vivir en un sitio que pudiera meter el clave. Al principio residí en una buhardilla muy bohemia en París que tenía unas escaleras muy estrechas y no cabía por allí el clavecín. Entonces un psiquiatra que vivía en el mismo edificio del maestro, alquilaba un pequeño apartamento en el bajo del edificio y ésa era la solución ideal para poder meter uno de sus claves. Me dejó su clavecín Robert Goble & Son y yo lo tenía allí en mi apartamento para poder estudiar el tiempo que quisiera.

Como a veces salía a dar conciertos a otros países pues claro, estaba una semana o quince días fuera; él me dijo que yo no estaba allí para perder el tiempo y una discípula suya, Martine Roche, que era también clavecinista y organista, me daría clases el tiempo que él no estuviese. Sobre todo de bajo cifrado, que ella era una buena especialista. Efectivamente, cuando él estaba fuera yo iba a que me diera clase Martine, que también era profesora del conservatorio superior de París.

Cuando él estaba, tenía poco tiempo porque tenía conciertos, grabaciones, que arreglar papeles, recibir visitas que iban a verlo... Entonces el horario era un poco acomodarme a las posibilidades que él tenía. Siempre intentaba sacar un hueco, pero a veces ese hueco era variable, te decía mañana a las seis de la tarde y otros días te decía pues yo te aviso. Como vivíamos en el mismo edificio, me mandaba recado: "súbete y damos la clase". Cuando me daba clase por la mañana me decía: después si tengo un hueco te aviso y te subes y vemos más cosas.

Eso hacía que estuviese todo el rato estudiando y muchos días no te podías mover del sitio porque te podía avisar en cualquier momento y tenías que estar preparado. Yo entendía que él tenía falta de tiempo y que hacía el esfuerzo de atenderme tanto a mí como a otros alumnos que iban a veces desde Polonia, la clavecinista María; o una colombiana, Marta, que vivía en España iba cada dos o tres meses... Él hacía siempre el esfuerzo de atendernos y nos acomodábamos un poco al poco tiempo que tenía disponible.

MVAG: ¿Cómo era el entorno donde dabas las clases?

RFM: Tenía un piso muy grande, un piso palaciego. Un gran salón en L donde se albergaban los clavecines, muchas obras artísticas, tenía un gran cristo crucificado del barroco, los techos eran altísimos, todo estaba decorado con alfombras, con cortinas al estilo rococó. Nada más entrar allí y ver el clave italiano, con la pintura del XVII en la tapa, aquella alfombra y aquellos cuadros... Era como entrar en otra época.

MVAG: Como coleccionista, ¿qué criterio de selección seguía?

RFM: Tenía mucho criterio a la hora de comprar. Adquiría cosas y obras de arte que le servían de decoración en los espacios que tenía. No compraba cualquier cosa. Sino las que él visualizaba que iba a quedar bien en su casa. No era el coleccionista compulsivo que compra muchas cosas y las tiene en un almacén. Él quería cosas singulares y que tuviesen un gran valor. Sobre todo, porque podía tener un uso dentro de su casa y que él podía disfrutar.

MVAG: ¿Cómo era su relación?

RFM: Era muy generoso en cuanto a permitirme acceder a su casa, a su biblioteca personal, tocar sus instrumentos... pero a la vez tenía un trato distante. Él a todos nos hablaba de usted y sus alumnos igualmente a él. En ningún momento había tuteo, ni ir a tomar algo juntos, ni nada. Él mantenía las distancias.

MVAG: ¿Qué aspectos de su personalidad recuerda?

RFM: Era una persona bastante tímida, muy exigente consigo mismo y con los demás a la vez que muy generoso. De familia era una persona rica, no necesitaba preocuparse por el dinero. Era muy educado. Cuando él estaba fuera, me dejaba sus entradas para ir a la ópera. Yo se lo agradecía mucho. Me decía "tienes dos entradas disponibles para ir a la ópera que yo voy a estar fuera". A mí me encantaba tener esa posibilidad de ir a la ópera, a conciertos... Tenía unos sitios muy buenos, en un palco, y unas entradas

estupendas. Era un lujo, aparte de lo que se aprendía con él y lo pendiente que estaba de si estaba fuera una temporada que otra profesora me diese clase para que no perdiese tiempo. Era muy atento y considerado.

MVAG: ¿Podría hablarme de la colección de claves que poseía?

RFM: Tenía una colección de claves fantástica. Recuerdo un clavecín italiano del XVII, que a mi me gustaba especialmente, con el marfil de las teclas desgastado del tiempo y su tapa pintada, sus adornos en las patas de pan de oro..., también un clave español, tenía el HASS (1740) y la reproducción, un Rubio, un Goble, un clavicordio, un pianoforte... tenía una colección muy importante.

MVAG: ¿Qué opina de la donación que ha realizado al Archivo Manuel de Falla? ¿Por qué Granada y no Ronda y sus pretensiones de comprar un convento allí?

RFM: Él tenía una gran relación con Isabel de Falla. Eran grandes amigos. Isabel iba muchas veces a visitarlo, él fue el que inauguró el Auditorio Manuel de Falla precisamente con el *Concerto* de Falla. Entonces tenía una gran vinculación con el Archivo.

Sabía también que el Archivo Manuel de Falla está ubicado en Granada y tiene unas condiciones de seguridad muy altas así como la garantía del tratamiento de los fondos. Con anterioridad había donado un clave Pleyel. Entonces consideró que era un lugar donde su legado, sobre todo sus partituras, el epistolario, y algunos de sus instrumentos iba a estar seguro y perfectamente catalogado, se iba a difundir y a estudiar. Para él también era una seguridad más que albergarlo en un centro de nueva creación donde las condiciones de conservación y difusión en el futuro podían ser desconocidas.

MVAG: ¿Qué información podría aportarme sobre el convento que quiso comprar en Ronda?

RFM: Él estaba viendo distintas posibilidades, aunque finalmente no se llevó a cabo. La idea de comprar un edificio histórico, restaurarlo, poner su colección y dotarlo de personal cualificado era muy costoso y complicado, necesitaba encontrar en apoyo de alguna institución pública o privada y el futuro del mismo siempre podría ser incierto.

MVAG: Además de los instrumentos que ha donado al Archivo Manuel de Falla (AMF) ¿sabes dónde se encuentran el resto de instrumentos?

RFM: Bueno él donó algunos al Museo de Colombia, otros al Archivo Manuel de Falla y otros también los vendió porque en su última etapa estaba enfermo y necesitaba dinero para ser atendido.

MVAG: ¿Podría contarme alguna anécdota musical con el maestro?

RFM: Yo me vine en Navidad a Granada con mi familia. La noche vieja me habían invitado a pasarla con ellos mis amistades de París, pensaba que me lo iba a pasar estupendamente pero el maestro me dijo: «el día uno, a las diez de la mañana tenemos clase». Venía de unos conciertos y tenía ese hueco. Con lo cual tenía que estudiar, no podía salir, y todos mis planes de un chico de dieciocho-diecinueve años pues nada, se vinieron abajo, porque a la mañana siguiente tenía clase y debía tener las obras estudiadas, preparadas y estar bien despierto.

MVAG: ¿Cómo era como profesor?

RFM: Era muy exigente consigo mismo y también con los alumnos. Aprendí mucho, le estoy muy agradecido. Tengo muy buen recuerdo de él. Pero es verdad que esa exigencia tan fuerte que él tenía consigo mismo de ser un gran intérprete, uno de los mejores, le llevaba a que él quería que sus alumnos fueran muy brillantes y eso no siempre era posible asimilar los contenidos tan rápidos como él quería.

A lo mejor dábamos una clase y veíamos una obra y cuando volvía de una pequeña gira de una semana de conciertos pensaba que ya la íbamos a tener madura y no necesitábamos más tiempo. Era muy generoso, pero a la vez muy duro y exigente.

Tenía tanta exigencia consigo mismo y es verdad que también el clave es también un instrumento que se presta un poco a generar estrés. El clave tiene una sonoridad muy peculiar, tiene poco volumen y tiene un sonido que dura poco en el tiempo, entonces eso hace que muchas de las obras de clavecín son muy rápidas, y en los clavecines que son históricos o réplicas de los históricos, nosotros decíamos que «con mirarlos suenan». Con un pequeño roce metes la pata y está sonando la nota que no es. Eso genera estrés y a él también le generaba mucho más estrés en los conciertos, a pesar de que lo hacía perfecto.

Era muy exacto y quería que cada página se pasara en unos compases determinados. Unas páginas había que pasarlas 3 compases antes, otros 7, otros 5, otros 1. Y claro, era un pequeño lío el pasarle las hojas en un concierto. Muchas obras se las sabía incluso de memoria, no miraba ni la partitura. Pero él tenía como inconscientemente que, en ese momento, le tenías que pasar la hoja y si no se la pasabas ya se sentía inseguro. Y claro, después cuando acabase el concierto te reprochaba que no se lo habías pasado con la exactitud que él quería y que habías puesto en riesgo el concierto que afortunadamente había salido bien, pero que no lo habías hecho como él quería. Recuerdo cuando le pasé las hojas del *Concerto* de Falla (en el Teatro de la Ópera de París), con la orquesta el clave apenas se oía, él se lo sabía de memoria y tampoco miraba mucho la partitura pero tenía grabado en el inconsciente que tenías que pasársela 7, 5, 3,5, según la página, compases antes, sino se ponía nervioso y tenso.

MVAG: ¿Cómo afrontaba las obras?

RFM: Por una parte, él tenía una técnica clavecinística que había heredado de Wanda Landowska. Era una técnica que se basaba en las fuentes de la época, que diera seguridad para hacer pasajes rápidos y cosas difíciles. Entonces, se basaba mucho en la articulación. El dedo tenía que articular con un movimiento ascendente antes de descender a tocar la tecla, lo tenía que hacer de forma curva y en el centro de la tecla para conseguir una exactitud en la forma de tocar. También había una serie de ejercicios que se hacían con la mano para fortalecer los músculos, los cartílagos...

Las partituras las estudiaba muy a fondo. Recomendaba que se copiaran a mano para empezar a interiorizar las voces, las contestaciones, las armonías. Analizaba la partitura, le ponía la ornamentación (según los tratados de ornamentación de la época) le ponía la digitación, los signos de expresión (picados, ligados...). Él quería en la partitura absolutamente todo. El cambio de una nota de dedo (por ejemplo, del tercero al cuarto, del cuarto al segundo), el bajo cifrado (que muchos clavecinistas lo hacen prácticamente de forma improvisada) él lo desarrollaba y lo anotaba todo, ponía la digitación y se lo estudiaba.

Después de trabajarla así, cada fragmento primero más despacio y luego a más velocidad, con todo muy detallado, era como él trabajaba la obra. Finalmente había que conseguir la expresión, el comunicar, todo eso, pero había una primera parte de interiorizar la obra y también de técnica antes de tocarla. Todo estaba al milímetro, nada se dejaba a la improvisación. Todo era muy estudiado y muy trabajado.

MVAG: ¿Sabe si ha compuesto alguna obra?

RFM: Él era un gran intérprete. Lo que sí ha hecho es desarrollar el bajo cifrado de forma armónica y contrapuntística. Desarrollaba una serie de contestaciones, de voces.

MVAG: Otro de los ejercicios previos, al igual que la documentación era la realización de ejercicios de dedos ¿Podrías hablarme de la tabla de ejercicios?

RFM: Era una tabla de ejercicios de dedos muy completa que venía de Wanda Landowska en la mayor parte porque durante el siglo XIX los grandes virtuosos hicieron muchos elementos de ejercicios de dedos y esa tradición la recoge Wanda Landowska.

También Puyana tuvo un problema con una falange que se le pilló con la puerta de un coche. Perdió la uña y le hicieron un injerto. También tuvo unos ejercicios de rehabilitación para ese dedo. Entonces, la técnica de ejercicios de Wanda Landowska más los que él había recibido como rehabilitación, con todo eso él hizo una nueva versión de adaptación de ejercicios que era muy completa. Iba desde fortalecer cada una de las falanges, los músculos, su flexibilidad, independencia, etc. Había que tener cuidado porque si no se hacían bien te podías generar una luxación o un esguince. Por lo que hay que hacerlos muy bien y muy metódicamente. Esos ejercicios daban mucha independencia a los dedos.

MVAG: ¿Qué repertorio trabajasteis?

RFM: Él quería que se viese un poco de todo. Trabajábamos desde Antonio de Cabezón y los virginalistas ingleses del XVI hasta la gran música barroca (Couperin, Bach...); la música española (Scarlatti, Soler...) y la música contemporánea. Él era un gran intérprete de Falla y también de otros compositores contemporáneos que le dedicaron obras. Quería que viésemos un repertorio completo de clave, a ser posible en poco tiempo y con perfección en la ejecución.

MVAG: ¿Con qué tipo de obras se sentía más afín?

RFM: A él le gustaba mucho tocar a Falla, a Montsalvatge, le gustaba tocar y también tenía una sensibilidad muy exquisita hacia el barroco francés y por supuesto, las grandes obras del barroco español (Scarlatti, Soler). Son obras que mantenía en dedos continuamente.

MVAG: ¿Tocaron las obras que le dedicaron a Rafael Puyana los compositores contemporáneos?

RFM: A él le gustaba que tocásemos cosas de los contemporáneos, lo que pasa es que no siempre nos daba tiempo. Era un programa que se iniciaba con los virginalistas del siglo XVI y aunque él quería que acabásemos con el siglo XX, no siempre nos daba tiempo a llegar.

MVAG: ¿Cómo era y llevaba a cabo la programación?

RFM: Era una programación cronológica. A cada uno nos ponía una obra. No siempre tocábamos las mismas. Aunque sí se empezaba con los temas de polifonía, del renacimiento, del manierismo, que eran más sencillos de abordar. Después se iba a la parte italiana con Frescobaldi... un paso más en dificultad era todo el barroco francés, alemán y español. La guinda era la música contemporánea.

MVAG: ¿Qué consejos le daba?

RFM: Él daba el consejo de estudiar mucho, oír también bastante música e ir a las fuentes primarias y documentarse. En su biblioteca tenía muchas partituras o facsímiles que se habían editado de obras de Bach, Couperin... le gustaba mucho trabajar con los facsímiles de las obras originales e ir a los tratados de ornamentación y estilo que posibilitasen tocar de la manera más próxima a lo que podía ser el concepto de la Música Antigua.

MVAG: Viendo los programas de conciertos, he visto que suele terminar con el *Fandango del Padre Soler*. ¿Qué significaba esta obra para el Maestro?

RFM: Efectivamente, era su obra culmen. Es una obra muy difícil por los saltos que tiene y claro ahí se demuestra cuando un clavecinista es un gran intérprete. Es una obra que genera mucho estrés cuando se

toca y que realmente tiene muchísimo riesgo. Grabarla tiene menos riesgo puesto que en la grabación se pueden corregir los fallos, pero tocarla en directo es muy arriesgado porque tiene continuos saltos y muchísima velocidad. Cualquier pequeño despiste es una metedura de pata que él no se consentía a sí mismo tener. Era una obra donde había que poner toda la carne en el asador u él la interpretaba magistralmente.

MVAG: Tan solo me queda darte las gracias por todo tu tiempo y dedicación.

RFM: Gracias a ti.

3. Entrevista N° 3 a Reynaldo Fernández Manzano

30-01-2021, 11h. Online.

MVAG: Buenos días, En primer lugar, me gustaría agradecerle todo el material que me has facilitado (20-01-2021), desde las cartas, los diplomas, las notas de prensa y las partituras. Vamos a retomar hablando del tiempo que estuviste con Rafael Puyana en París y posteriormente pasaremos a profundizar en algunos de los aspectos de la metodología y técnica de Rafael Puyana.

RFM: En el tiempo que yo estudié con él, fui el alumno que más estuvo con él porque yo vivía allí, otros alumnos y alumnas residían en otros países y se desplazaban para recibir las clases. Concretamente yo vivía en su mismo bloque. Me había alquilado un pequeño apartamento y él me había prestado uno de sus instrumentos, el Robert Goble & Son, para que pudiese estudiar. El resto de alumnos que coincidieron conmigo, como fue Marta de Colombia (que vivía en Madrid) o María de Polonia (aunque residía en Bruselas), venían cada cierto período de tiempo, estaban tres o cuatro días, les daba clase y luego se volvían a su país.

Puyana era muy generoso, no me cobraba nada por dar clase, me prestaba sus instrumentos y cuando él estaba fuera, para dar los conciertos, me dejaba su casa a mi disposición para que yo pudiese tocar todos los instrumentos que tenía, para que pudiese consultar su biblioteca, su discografía de música antigua, no solo me dejaba consultarla, sino que me recomendaba que lo hiciera. Me decía: «cuando yo no esté, los caseros te abren y tú escucha música con las partituras y comprueba cómo son las distintas interpretaciones».

La experiencia que yo tuve con él fue tanto en los cursos que él daba en los *Cursos Manuel de Falla* como en su domicilio. Puyana era muy exigente en cuanto a la técnica. Hacía muchos esfuerzos para que sus alumnos aprendieran. De hecho, venía de una gira de conciertos y estaba cansado y sin embargo nos daba clase. Se esforzaba mucho y quería que los alumnos le correspondieran de alguna manera, estudiando, tomando ese interés... por eso era bastante exigente.

Era de gran generosidad, no solo porque me dejaba acceder a su casa, oír música, ver sus partituras, tocar sus instrumentos, sino que también me facilitaba entradas gratuitas para conciertos. Pude asistir a la ópera en París y a muchos recitales, gracias a las entradas que me facilitó. Se preocupó incluso de que cuando él no estaba, que alguien me diera clase. En este caso fue Martine Roche, que era discípula de él, clavecinista y organista, la que me daba clase especialmente de bajo cifrado y de órgano, con las mismas condiciones él tenía: totalmente gratuitas.

MVAG: ¿Cómo era su método de enseñanza?

RFM: Una de las primeras cosas que me dijo cuando empezamos a trabajar juntos es que me hiciera con las fotocopias con todos los músculos y los huesos de la mano, que me los estudiara y los supiera estupendamente. Decía que la mano era la máquina que iba a utilizar, debiendo conocer su mecanismo y cómo era. Efectivamente, me hice con las fotocopias y comencé a estudiarlas. Lo que él pretendía es que me diese cuenta de la complejidad los músculos de la mano, todo lo que permite la articulación, lo complejo que es el sistema nervioso, el riego sanguíneo... y que fuera consciente de eso.

Igual que con las partituras, me facilitaba fotocopias, pero muchas veces aconsejaba que las copiásemos a mano, para interiorizar precisamente cómo era el contrapunto, cómo era la melodía, la armonía, ... era una manera de analizar la obra, con el simple hecho de escribirla.

Después él indicaba la digitación muy precisa y también el fraseo (las notas picadas, las notas legato...), las distintas acentuaciones, los adornos... Al igual que el bajo cifrado que, mientras que algunos clavecinistas lo hacían de forma improvisada, porque decían que era más natural y espontáneo como se hacía en la época, a Puyana le gustaba desarrollarlo perfectamente, por eso lo escribía y le hacía contrapuntos... porque en todo lo que hacía tenía la idea de la perfección. Entonces si en un concierto público tocaba algo que tuviese un bajo cifrado, pues tenía que hacerlo perfecto, no podía hacerlo de cualquier manera. La improvisación podía dar pie a numerosos fallos y no poder hacer contrapuntos desarrollados, por eso no lo hacía de esta manera.

En este sentido de perfección está su técnica, que yo creo que heredó en parte de la tradición de Wanda Landowska, de la tradición de los pianistas y de los ejercicios del teclado del siglo XVIII y XIX, donde evidentemente él tenía mucho interés en que se pudiera articular, que la mano estuviese preparada para

articular las notas, que tuvieran claridad, para que no se dieran notas falsas... Él insistía mucho en tocar en el centro de la tecla. También pensemos que él tenía una mano con unos dedos gorditos, entonces todavía era más importante no tocar en el filo de la tecla, porque sino, se podría forzar la tecla de al lado y dar una nota falsa. Todos esos conceptos de técnica van a ser muy importantes porque van a permitir una ejecución limpia, clara que, si no se hace así, no se consigue, dando lugar a una ejecución borrosa, con ritmos que no se controlan. En las secuencias de la digitación de la música histórica, especialmente de los siglos XV y XVI, significaba una evolución rítmica diferente de si se utilizaba una digitación ya actual.

La digitación iba con el concepto del fraseo y la melodía, es decir, que la digitación se hacía en base a poder expresar con más claridad, todas las líneas melódicas que se van a ir desarrollando. Igual que se va a dar esa sensación de reposo con las ondulaciones que se hacían con las notas que eran largas o en cadencia. Esa ondulación lo que significaba es que le daba un cierto realce a esas notas donde se produce la ondulación, mantiene un poco más el sonido y da una sensación diferente a si de forma inmediata ejecutamos el apagador.

El empezaba con partituras de la música histórica, trabajé con él la *Romanesca* de A. Valente, cosas de Frescobaldi, de los virginalistas ingleses... todo lo que era la Música Antigua. Después le gustaba mucho trabajar a J. S. Bach, empezando por lo más fácil, los *Preludios y Fugas*, el álbum de Anna Magdalena. Después seguía con las *Sonatas* de D. Scarlatti, que para él también eran muy importantes y que había aprendido de Wanda Landowska, pensemos que la clavecinista polaca no solo lo incorpora en su repertorio de concierto, sino que tiene grabaciones de las *Sonatas* de Scarlatti.

Bach y Scarlatti van a ser la base, a partir de ahí, ya ampliaba a otros autores como Couperin, Clérambault, los autores españoles del XVIII y también la música contemporánea, muy especialmente el *Concerto* de Manuel de Falla, porque tenía mucha ilusión por ser uno de los mayores intérpretes de esta pieza.

Incluso yo viví con él la ejecución de esta pieza cuando se inauguró el *Auditorio Manuel de Falla* de Granada en el año 1978. Tuvo unos enfrentamientos muy grandes con Ros Marbá, que era quien dirigía. Puyana, como todo intérprete, se ponía nervioso en los conciertos y ya en el escenario y antes de comenzar el ensayo, mientras se organizaba todo se le ocurrió encender un cigarrillo, el director de orquesta le dijo que no se podía fumar y él maestro dijo que no, que él hacía lo que consideraba oportuno y que no apagaba el cigarrillo. Eran también otros tiempos... También era muy radical en cuanto al *tempo*, o la hacía como él quería o se negaba a tocarla.

Después él también interpretaba obras muy arriesgadas, como el *Fandango* de Soler, una obra con unos saltos muy complejos. Si la grababas y te equivocabas podías rectificar y borrar lo que te hubiese salido mal, pero tocarla en directo en concierto era muy arriesgado porque además de los saltos en las notas graves, se interpreta de manera muy rápida y eso significa que es muy fácil dar una nota falsa. Él lo tocaba con una gran perfección, lo tocó en numerosas ocasiones en directo pese a esa grandísima dificultad. Hay que estar muy entrenado, casi como un deportista de élite, para realizar con brillantez, sin perder el tempo y sin dar notas falsas. Para él también era un reto y un alarde también de ese virtuosismo y técnica que tenía tan elaborada y tan preparada.

Era una persona muy disciplinada porque, cuando estaba allí estudiaba y hacía ejercicios todos los días. No solo la parte física o mecánica de las obras, sino que también leía, buscaba en bibliotecas distintos libros, recursos, tratados, indagaba en ediciones originales, estaba en contacto con anticuarios, es decir, era una persona que dedicaba mucho tiempo de su vida al estudio y la preparación, que vivía por y para su clave, para mantenerse en forma, pese a tener recursos para vivir de una forma muy desahogada. Tenía una vida muy sobria en ese sentido, muy disciplinada y era algo que también producía admiración.

MVAG: Si bien Puyana utiliza al inicio de su carrera interpretativa el Pleyel, en los años 70 emplea instrumentos históricos. ¿Qué le comentó de esa transición?

RFM: Efectivamente sí, el Pleyel era el clavecín que utiliza Wanda Landowska, es el primero que se recupera como instrumento histórico, pero claro, el Pleyel aunque es un clavecín, está muy cercano a lo que era el piano, porque mantiene cosas que no son propias de los claves históricos. Por ejemplo, tiene unos saltadores metálicos, que hacen que el teclado sea duro de tocar, tiene una serie de pedales ... que tampoco era lo tradicional, que suelen tener los registros en la parte superior del teclado.

El Pleyel lo que sí tenía era una capacidad grande, porque tenía un 16' y tenía un registro grave muy potente.

Por ejemplo, para el *Concerto* de Falla este clave sí venía muy bien por ese registro grave que no tienen los clavecines históricos.

La evolución de la música histórica prosiguió y se fueron restaurando o haciendo réplicas de clavecines históricos. Rafael Puyana tenía unos clavecines históricos muy interesantes, tenía un clavecín italiano de un solo teclado que era una preciosidad, restaurado y con unas pinturas fantásticas...

Los clavecinistas empiezan a tocar en las réplicas de esos clavecines históricos, que se conservan, se restauran y están en museos y que los luthier van haciendo. Rafael se incorpora a ese proceso, compra el

Goble, que fue el que me prestó a mí. Incluso él mismo encarga reproducciones de algunos clavecines que le parecen interesantes para afrontar algún tipo de repertorio español. También tenía un pianoforte en su casa y tocaba las obras de piano de la época. En la etapa que yo estuve, tocaba mucho más el clave que el piano.

MVAG: ¿Cuántas horas podría estar estudiando?

RFM: Bastantes. Cuando estaba allí estudiaba por la mañana y por la tarde, le dedicaba muchas horas al instrumento. Como te digo, no solo a estudiar, sino también a hacer los ejercicios físicos, a hacer lecturas, audiciones, etc., que también era parte intelectual que dedicaba el estudio.

MVAG: Retomando su estudio, ¿seguía el mismo proceso para inculcarlo a los discípulos?

RFM: Sí, utilizaba el mismo procedimiento. Lo primero que él hacía era estudiar la obra a fondo, luego ponía la digitación, ponía los matices de la obra, probándola y que viniera bien con el fraseo, ahí mandaba la música y que permitiese representarla de la manera más limpia y clara posible. Entonces, él dedicaba tiempo a probar distintas combinaciones de cómo poder interpretar mejor una obra.

Una vez que lo tenía, tampoco era algo fijo para siempre, ya que lo revisaba. En sus partituras tiene distintas digitaciones, porque para enfrentarse a un concierto, a él le gustaba hacer una revisión profunda de lo que había hecho unos años antes. Entonces, había cosas que cambiaba porque de la experiencia de haberlo tocado muchas veces pues pensaba que para ese fraseo era mejor poner otra digitación o poner otro matiz... Por eso lo transformaba y tenía pequeñas variaciones dentro de una misma obra.

Después de hacer eso, el procedimiento era estudiárselo muy lento, articulando todas las notas, los pasajes que tenían una especial dificultad, repitiéndolos especialmente. Lo que él decía “si un pasaje te sale mal, no continúes, porque si lo haces y no lo perfeccionas, lo que vas a hacer es a afianzar el tocarlo siempre mal y te saldrá de esta manera. Si algo no te sale, párate, céntrate en eso, estúdiatelo, que te salga bien y después continúa”.

Tanto en las clases como consigo mismo, operaba de la misma manera. Realmente es el procedimiento adecuado, porque es cierto que, si algo lo tocas mal, lo pasas ... aprendes a tocar mal la pieza.

MVAG: ¿Cómo hacíais los ejercicios de las manos que se hacían de forma previa a la interpretación?

RFM: Por lo menos a mí me lo enseñaba de forma oral. Él tenía como cierto recelo de que se transmitieran a todo el mundo ¿por qué? Pues porque eran unos ejercicios muy base de su técnica y también porque como no los hagas bien, pueden provocarte un esguince. Por eso no quería tener la responsabilidad de que alguien hiciese daño al poner en práctica sus ejercicios, los cuales eran sobre todo para fortalecer las articulaciones, los músculos... a la hora de llevarlos a cabo hay que hacerlo correctamente. Si lo haces bien son muy útiles, pero si lo haces mal, puedes provocarte alguna lesión. Por eso no quería que lo difundiésemos a todo el mundo, solo que lo hicieran sus discípulos y ya está.

Estos ejercicios fueron muy efectivos, de hecho, Martine Roche comentaba que había tenido un problema de salud y había estado mucho tiempo en el hospital, nada más salir tenía un concierto. Dado que en el tiempo que estuvo allí hizo los ejercicios todos los días, cuando tuvo que enfrentarse al recital lo hizo sin ningún problema, como si hubiese podido estudiar en casa.

A la hora de realizar los ejercicios hay que tener en cuenta los que se hacían sobre el teclado y los que se hacían fuera de él.

Respecto a los primeros, se tenía que considerar la articulación de los dedos. Estos están curvos sobre una superficie plana o sobre el teclado, el dedo debe prepararse y después ataca. Este primer ejercicio se prepara con cada uno de los dedos de cada mano. La posición corporal es muy importante, debe hacerse con la muñeca recta con la mano y los dedos curvos. Solo se levanta un dedo, los demás permanecen estáticos sobre la superficie de la tecla sin pulsarla.

Ejercicio 1: Preparación y ataque. Trabajar la independencia de los dedos			
			
Muñeca recta con la mano y dedos curvos	Preparación de los dedos que curvan hacia arriba		Ataque del dedo

Figura 99. Ejercicio 1. Preparación y ataque

Este método de preparación y ataque se puede hacer con ejercicios como el método Smith de piano (Do-Re-Mi-Fa-Sol-Fa-Mi-Re-Do u otros) o también se puede realizar estudiando la propia obra, muy despacio y haciendo las articulaciones con todas las notas con la digitación que él había puesto con la preparación y ataque. Con este ejercicio se logra tener mayor independencia y tocar con mayor claridad a la hora de interpretar. Cuando se interpreta rápido no se hace de forma exagerada.

El siguiente ejercicio se hacía con el dedo curvo, haces fuerza hacia adentro y lo giras hacia un lado y hacia otro. Eso se hace con todos los dedos para fortalecer los distintos músculos y falanges.


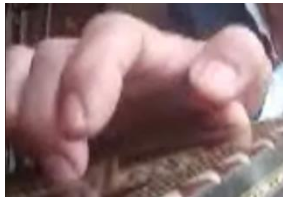
Ejercicio 2 para fortalecer los músculos	
	
Curvar el dedo índice y se gira a ambos lados	Curvar el dedo corazón y se gira a ambos lados

Figura 100. Ejercicio 2

Otro de los ejercicios que se hacía era para fortalecer la falange distal, se hacía con la muñeca recta con la mano, la falange media y próxima rectas, únicamente curvando la falange distal. Al principio nos podemos ayudar de la otra mano para poder lograr su posición. La apoyamos sobre una superficie plana, empujando hacia adelante, giramos hacia un lado y hacia otro teniendo mucho cuidado de que no se vaya a salir la falange. Además, cuando haces fuerza te puedes provocar una lesión. Este era uno de los ejercicios que había que realizar con mucho cuidado.




Ejercicio 3 para fortalecer la falange distal		
		
Falange media y próxima rectas	Nos podemos ayudar con la otra mano y sujetar que no se vaya a salir la falange. Se debe mantener la muñeca recta con la mano.	

Figura 101. Ejercicio 3

Los ejercicios fuera del teclado para fortalecer los músculos, se hacen con los dedos de la mano separados, tirando para atrás, los abrimos y los cerramos, haciendo que los dedos encorvados hacia adentro toquen el inicio del dedo de la parte de dentro de la mano. Debemos sentir que estos tiran para atrás todo lo posible. Asimismo, tenemos que generar una tensión para que los dedos se mantengan en todo momento separados.

Manteniendo esta posición, levantamos uno a uno los dedos y los bajamos hasta recuperar su posición inicial. Podemos ayudarnos con los dedos de la otra mano para subirlos y bajarlos.




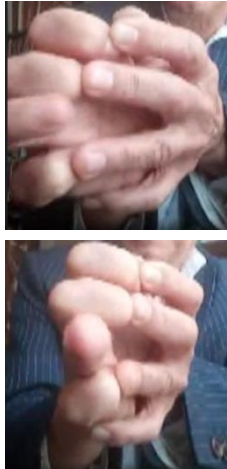
Ejercicio 4 para fortalecer los músculos			
			
Dedos estirados	Curvar hacia adentro tocando el inicio de los dedos por la parte interior, aunque estirando los dedos hacia atrás al mismo tiempo. El pulgar también en el lateral tirando hacia atrás todo lo posible.	Manteniendo los dedos curvos, lo levantamos uno a uno. Posteriormente se baja hasta recuperar su posición. Ejemplo para levantar el dedo corazón. Siempre manteniendo la tensión, separados y para atrás, haciendo fuerza con los músculos.	Manteniendo los dedos curvos, lo levantamos uno a uno. Posteriormente se baja hasta recuperar su posición. Ejemplo para levantar el dedo anular.

Figura 102. Ejercicio 4

Este ejercicio se hacía varias veces y notas cómo los músculos tienen cierta tensión, que estás realizando una fuerza importante.

Otro ejercicio era poner las palmas de las manos juntas, las pegabas a una pared y se tira del dedo pulgar hacia abajo, sin que se despegue la unión de los dedos del índice al anular.

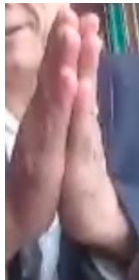
Ejercicio 5 para fortalecer los músculos			
			
Palmas juntas Ejemplo: Posición de rezo.	Dedos juntos, con los nudillos tirar del dedo pulgar hacia abajo	No se separan los dedos del índice al anular, tiramos del pulgar hacia abajo. Nos podemos ayudar del pecho para bajarlo.	

Figura 103. Ejercicio 5

El otro ejercicio era poner los dedos curvos, que mantengan una separación equidistante, puestos como una araña. Poco a poco se van juntado sin quitar la curvatura, uniendo la parte superior y dejando la parte inferior separada.





Ejercicio 6 para fortalecer los músculos			
			
Dedos curvos unidos con una separación equidistante.		Se van juntando sin quitar la curvatura, hasta que se una la parte superior, dejando separada la inferior	

Figura 104. Ejercicio 6

Esos eran básicamente los ejercicios que nos enseñaba. Estos los solíamos practicar durante un tiempo por la mañana y por la tarde, dedicándole unos 10 o 12 minutos.

Nuevamente se ve aquí su línea de exactitud, que le lleva a tocar con más claridad y con una técnica más depurada. La importancia de los ejercicios lo que te permite es tener una técnica más precisa en los dedos, que no vayan dislocados. Los dedos deben estar en forma y disciplinados, para que no den problemas de esguinces ni otras lesiones ocasionadas por posiciones incorrectas.

MVAG: ¿Los recomendaba que los tuvieseis hechos antes de dar la clase con él?

RFM: Él nos recomendaba que lo hiciésemos todos los días y daba por supuesto que los hacíamos. Suponía que los ejercicios los hacíamos en casa y lo que sí le gustaba es que asistiéramos todos a las clases cuando venían otros alumnos porque aprendíamos de los demás. Cuando venía Marta o venía María, clavecinista polaca. Al estar los tres, las clases podían durar bastante más, aproximadamente 1h30 o 2h. Estábamos viendo el trabajo de todos.

MVAG: ¿Qué repertorio solía trabajar con el alumnado?

RFM: Puyana ofrecía unas enseñanzas muy individualizadas, como cada alumno tenía un nivel distinto. No es lo mismo que alguien tuviese la carrera de piano completa y que tuviese una digitación muy amplia o de alguien que estuviese en otro nivel. Se adaptaba mucho al nivel del alumno. No obstante, le gustaba que se hiciera la secuencia de música histórica desde principios del Renacimiento, la música del Barroco, los clavecinistas de la escuela galante y de ahí ya se pasaba a los contemporáneos.

MVAG: He tenido la ocasión de comprobar en los documentos de la carpeta N° 21 “Exercises de technique” algunas de las indicaciones para ejecutar los ejercicios de trinos y mordentes, digitación para practicar los cambios de notas, incluso unos ejercicios de técnica y cómo debe ser trabajada. Este documento último es muy interesante, pues es donde revela paso a paso cómo hay que llevarlo a la práctica.

RFM: Efectivamente era la forma que él tenía de trabajar los adornos, la sustitución de dedos, el cómo hacer los adornos para que queden claros. De hecho, Puyana ponía la digitación en los adornos. Además, hay que tener en cuenta que prácticamente tenía casi todos los manuales que se habían publicado en la época de ornamentación de la Música Antigua que también se estaba estudiando. Tenía el de los tratadistas y todos los manuales de ornamentación. Tuve la ocasión de consultarlos y también los que me interesaban me los compré en Francia.

MVAG: Tenía una biblioteca con un volumen extenso de documentación ¿Sabía exactamente todo lo que había recopilado?

RFM: Yo creo que sí. A él le gustaba tener y comprar en un anticuario, en una librería de viejo o en una librería que trajese un libro nuevo. Los leía, puesto que dedicaba tiempo al estudio o tras su compra, y si no podía lo dejaba aparcado para cuando tuviese tiempo de leerlo. De hecho, había anticuarios y determinados sitios que si encontraban algo lo avisaban. Sabían que era un buen comprador y que sí iba a estar interesado.

MVAG: Tal y como me comentó, tuvo un percance en una de sus falanges que quedó atrapada con la puerta del coche. ¿Qué mano era? ¿La tenía amputada? ¿Le obligó a cambiar la técnica a raíz del accidente que sufrió de joven? ¿Conserva alguna fotografía de sus manos?

RFM: Creo que era el anular de la mano derecha, pero no lo recuerdo con exactitud. Lo que sí recuerdo es que del accidente perdió la uña. No la tenía completa, sino los inicios de la misma. Le faltaba un poco de carne y por eso le hicieron un injerto y lo había conseguido recuperar. Él tampoco hablaba mucho de esas cosas ni comentaba nunca nada.

Respecto a la técnica, yo pienso que este hecho no le obligó a cambiarla, pero sí le supuso hacer una rehabilitación y unos ejercicios especiales en ese dedo. Creo que esa técnica de Landowska era un concepto que él tenía de cómo tocar y que también, de alguna manera, era heredero del virtuosismo del siglo XIX con Paganini, Listz..., es decir, intérpretes que son grandísimos virtuosos con una técnica increíble de tocar. Ese virtuosismo del XIX lo va a heredar Landowska y también Puyana. Eso va a ser un hecho que lo va a caracterizar frente a otras escuelas. Por ejemplo, pensemos que en la etapa de Puyana estaba también muy en boga la escuela de los Países Bajos, la escuela holandesa que defendía una línea diferente más unida a la improvisación, la libertad, aunque sí teniendo mucho más en cuenta la historicidad, no primaba tanto el virtuosismo, la música se hacía como un disfrute... En definitiva, era otra línea de pensamiento. La escuela de Puyana, yo lo creo así, era el concepto del gran virtuoso del siglo XIX que no se puede equivocar en una nota, que lo tiene que hacer todo perfecto, ... entonces era esa filosofía, conceptual e ideológico. Mientras que otras escuelas era distinto, la naturalidad, si te equivocas en una nota no pasa nada... En definitiva, esos ejercicios de técnica se desarrollaban en base a esa filosofía que él tenía, que había heredado de Wanda Landowska.

MVAG: ¿En alguna ocasión le comentó cómo se sintió cuando la escuela holandesa eclosionó a la escuela de Landowska?

RFM: Él no comentaba nada de eso. Era muy prudente y menos aún hablaba de cosas personales. Nunca hablaba de las otras escuelas. Pero evidentemente, yo sí percibía que eran planteamientos muy distintos y que la escuela holandesa estaba tirando muy fuerte, haciendo que casi todo el mundo pensase que era la ideal, con principios opuestos a los de Rafael Puyana. El clavecinista colombiano tocaba instrumentos históricos como ellos, pero también se acompañaba de violín, oboe, flauta..., que no eran del Barroco. En cambio, la escuela holandesa sí que estaba ya haciendo todo con instrumentos y arcos históricos. En las etapas posteriores, Puyana se va adaptando a esa corriente historicista. Pero claro, su concepto de perfección y de gran virtuoso seguían siendo sus fundamentos.

MVAG: ¿Cómo trasladaba los instrumentos?

RFM: Siempre tenía que tener personas que lo ayudasen a sacar el clave y montarlo. Tenía un coche con un remolque acondicionado únicamente para transportar el clave además de tener un conductor permanentemente para transportarlo. Con frecuencia Puyana viajaba con el conductor a no ser que fuera un viaje muy largo, donde solía coger el avión o el barco.

En los conciertos en el extranjero, bien se llevaba el suyo en un barco o le podían dejar un clave similar al suyo que lo pudiese tener algún clavecinista, algún alumno o alguna institución. El transporte siempre suponía un riesgo para el instrumento, aunque estaba muy bien embalado y tenía su caja de protección, con su funda y todo. El clave viajaba protegido, con todo el equipo necesario para montarlo y desmontarlo.

Cuando volvía de la gira de conciertos a París, metía el coche en los aparcamientos de su edificio y entre el conductor, los caseros y en algunas ocasiones yo también eche una mano. Entre todos cogíamos el clave y lo subíamos al apartamento. A Puyana le gustaba transportar su propio clave.

MVAG: Creo precisamente que escogió París para vivir por ser la ciudad que le permitió tener una mejor conexión con otras urbes europeas y americanas.

RFM: Sí, yo pienso que sí, que escogió París por eso que tu dices, además de que dominaba muy bien el francés y tenía un buen control del idioma, porque la ciudad era un importante centro cultural donde existían muchos teatros, donde él era accionistas de algunos, llegando incluso a estar muy bien ubicado dentro de la sociedad cultural y musical de Francia, siendo muy respetado.

MVAG: Le agradezco enormemente tu esfuerzo, tu tiempo y dedicación del sábado por la mañana. Muchísimas gracias por todo.

RFM: Para cualquier cosa que necesites aquí estoy. Yo encantado de compartir lo que me enseñó. Él fue mi maestro, le tengo mucho cariño, porque fue muy generoso conmigo y fue una persona que me marcó en el sentido de que me enseñó muchísimas cosas. En mi formación fue fundamental, aunque luego no me dedicase a esa profesión. Fue muy generoso.



Figura 105. Diplomas del VIII y IX CMF (1977-1978) de Reynaldo Fernández Manzano. Reproducida con la amable autorización de Reynaldo Fernández Manzano.

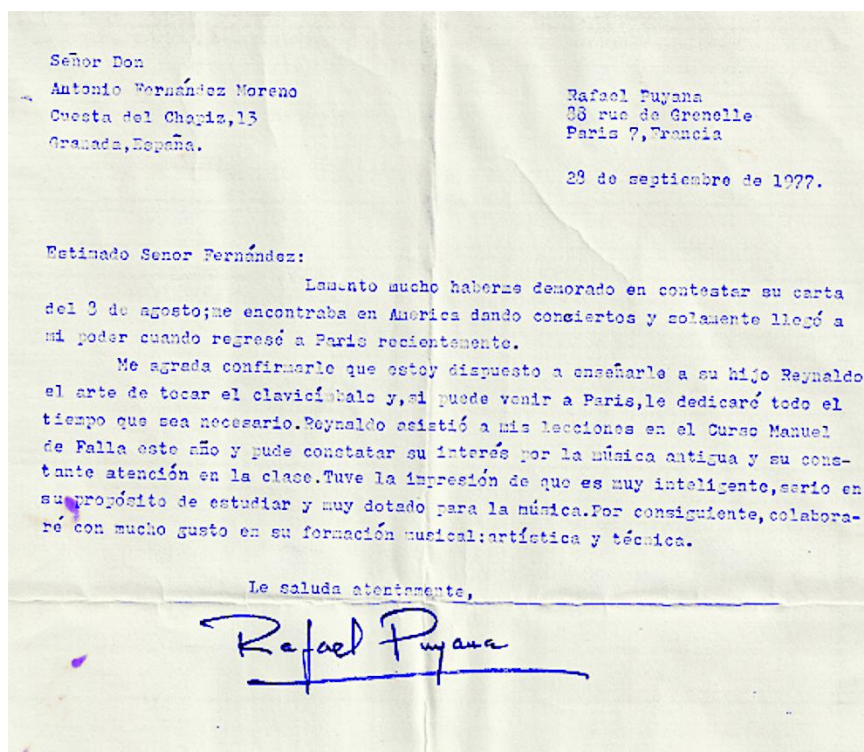


Figura 106. Carta. Rafael Puyana a Antonio Fernández Moreno. 28-09-1977. Reproducida con la amable autorización de Reynaldo Fernández Manzano.

4. Entrevista N° 4 a Luis Carlos Figueroa

Granada-Santiago de Cali. 19-11-2015, 16h. Online.

*Biografía de Luis Carlos Figueroa*¹⁶⁵⁶

MVAG: Buenas tardes, en primer lugar, muchísimas gracias por el programa que me acaban de mandar.

Para mí es todo un honor poderle realizar esta entrevista. Fue el también músico y musicólogo, Jose David Roldán. Cuando hablé con Jose David me comentó que usted había sido ayudado por él durante su estancia Parísina cuando se trasladó allí en 1950, por una beca que recibió en Cali. ¿Fue en la capital francesa donde conoció al maestro o tenía un conocimiento previo de él?

LCF: No en absoluto. Para mí fue una gran sorpresa y una gran alegría cuando lo vi por primera vez en París, cuando él ofreció su primer concierto en esa ciudad. Entonces, yo con mucho interés fui a la Salle Gaveau donde fue su concierto. El cual tuvo mucha afluencia y fue un gran éxito. Desde allí comenzó una bella carrera de concertista de clavicémbalo por varios países europeos y luego Estados Unidos, donde él se educó con la profesora Wanda Landowska (conocida mundialmente como clavecinista y como pedagoga). En el programa interpretaba obras del barroco. Puyana conocía esta música porque la había estudiado con Wanda Landowska. Y al final de su actuación fui a felicitarlo muy efusivamente. No tuvimos mucho tiempo de conversar porque la gente iba a felicitarlo por el concierto. Le dije quién era, que hacía estudios en París de composición musical... Pues se alegró mucho y me deseaba mucho éxito también. Y así fue como comenzó la relación.

MVAG: ¿Alguien le recomendó ese concierto?

LCF: No, no porque yo leía todas las semanas una pequeña revista, que no se si existe todavía, que se llama *La Guía del Concierto*. Entonces allí yo me daba cuenta de todo lo que iba a suceder, en ese sentido, cada semana. Allí vi anunciado el concierto de Rafael.

MVAG: ¿Tuvo otras ocasiones de coincidir con el maestro?

LCF: Sí. En otro año, fue él a París. Entonces la pianista Mireya Arboleda, alumna del maestro Valencia, me dijo que Rafael estaba en París y que tenía interés en conversar conmigo. Entonces fue cuando tuve la alegría de ver por segunda vez al maestro y poder hablar.

Me contaba sus idas, me contaba de su continua investigación de la obra clavecística. Entonces yo me di cuenta de que era un gran estudioso y un gran investigador de las obras que él estudiaba. Es una cosa muy importante para un intérprete, el análisis de las obras que él interpretaba. Él buscaba en las bibliotecas en los conservatorios.

Me preguntó por mis estudios, que yo realizaba en el conservatorio de París. Especialización en piano, especialización en música de cámara, especialización en composición musical y otras materias... por eso permanecí nueve años allí en París, porque deseaba tener mayores conocimientos de la música.

Me preguntó que cómo era mi estancia allí en París, con qué me sostenía... Le comenté que yo tenía una beca del gobierno colombiano. Puyana estuvo en un pequeño apartamentico que yo tenía, de dos piezas, y vio el piano en el que yo estudiaba, entonces fue cuando me ofreció que me pagaba el alquiler durante un año. Fue un gran ofrecimiento, un gesto de generosidad, en un bello gesto de generosidad, que me hizo puesto que no yo no alcanzaba a pagar el alquiler y todo.

Entonces fuimos juntos y vimos varios pianos. Al final nos decidimos por uno. Él quería que yo cogiese un piano de media cola o ¼ pero realmente, en el pequeño apartamento en el que yo vivía, no había un sitio adecuado. Entonces finalmente cogimos un piano de marca *Pleyel*, muy bueno y muy buena sonoridad, muy buena pulsación, él también lo tocó (porque Rafael Puyana también tocaba el piano antes de ser clavicembalista). Entonces mire, el ofrecimiento que me hizo porque me favoreció mucho porque esos pesos que tenía que pagar por el alquiler ya me los ahorraba para las necesidades artísticas y también porque yo ya había comenzado a ahorrar para ir a otros países europeos como así lo hice. De manera que esa fue la segunda vez que yo tuve contacto con él.

La tercera vez fue en Cali (Colombia) cuando le dije a Puyana que ofreciese un recital en el marco del Festival Nacional de Arte que tenía mucha importancia en Colombia y en el extranjero. Desde el año 1961 se organizaron los Festivales de Arte Nacional, que tuvieron mucha resonancia no sólo en el país sino también en el exterior. Y, en uno de esos festivales, yo era ya director de Conservatorio de Cali, lo estuve durante 15 años, como director no sólo del Conservatorio sino de la Coral y la Orquesta del Conservatorio también dando algunas Cátedras. Entonces, yo sugerí, el nombre de Rafael para que se le trajera con el fin de que ofreciera un recital de clavicémbalo en el teatro municipal. Algunas personas me dijeron que, pues aquí como no se conocía ese instrumento que ¿quién sabe si el público pues iría al

¹⁶⁵⁶ Luis Carlos Figueroa (1923-), <https://bit.ly/2Zplj34> [consulta 30-01-2021].

teatro? Les dije: “Tengo toda la seguridad. No solamente por la curiosidad de la gente de conocer un clavicémbalo, que es un instrumento muy bello, sino por la calidad del artista y del programa que él ofrecería en Cali”. Entonces así fue como me aceptaron la idea y así es como se pudo venir a uno de los Festivales de Arte Nacional.

El programa estuvo realmente muy bien y estuvo muy interesante. El concierto fue realmente un éxito y el teatro estaba colmado. Fue un concierto de gran categoría. De manera que esa fue la tercera vez que yo tuve la gran alegría, no solamente de verlo, sino también de escucharlo por segunda vez.

MVAG: Además de ese proyecto donde llevo al maestro Puyana a la ciudad de Cali, ¿tuvieron la ocasión de colaborar juntos en otra ocasión?

LCF: No. No, porque Rafael se mantenía en giras de concierto sobre todo en Europa y la verdad es que no regresó a Cali.

MVAG: Puyana, además de ser clavicembalista, también era pianista, le dio alguna clase o recomendación musical con estos instrumentos?

LCF: No me dio ninguna clase. Siempre hablamos de lo que era el para él el clavecín, la educación artística y de la obra de compositores. Yo sé que él enseñó en Bogotá, allí tiene alumnos.

Además, Rafael Puyana poseía una técnica maravillosa y sus interpretaciones también eran de lo mejor. Verdaderamente pues aprovechó, además de sus aptitudes, aprovechó las enseñanzas de su maravillosa maestra Wanda Landowska.

MVAG: ¿Cómo definiría su personalidad y faceta artística?

LCF: Buena, en los pocos momentos que tuve yo de tratar con él, me pareció muy firme en sus ideas artísticas. Él tenía mucha personalidad. Con el trato con las personas era muy jovial. Supongo que como todo artista, tal vez, podría tener sus ratos de ciertas contrariedades. No nos falta a los artistas eso.

MVAG: ¿Tienen alguna foto en la que aparezcan juntos?

LCF: No, desgraciadamente no hay. Tengo una foto de él, tal vez en la segunda ocasión que nos vimos.

MVAG: Estando en París, ¿conoció a alguien de su círculo parisino?

LCF: Puyana era muy amigo del escultor y pintor Fernando Botero Angulo [Medellín, 1932-], que es de fama mundial. También a Eduardo Ramírez Villamizar [Pamplona, 1922- Bogotá, 2004], que era pintor. Ambos colombianos. Pero probablemente tenía otras amistades. No sólo colombianos, sino también franceses... Yo creo que él también tuvo amistad, o algo así, con el clavicembalista francés Robert Veyron Lacroix [París, 1922- París, 1991] que se escucha mucho en grabaciones. Entre otras cosas, Veyron Lacroix estuvo en Cali, pero no tocó el clavicémbalo porque no había el instrumento, sino que vino acompañando al piano a Jean Pierre Rampal [Marsella, 1922- París, 2000], el gran flautista también francés. Puyana por todas partes hacía amistades y lo conocían como clavicembalista por sus recitales.

MVAG: París fue la ciudad elegida para vivir ¿Por qué cree que la eligió? ¿Estableció otras sedes?

LCF: Sí, él tenía una sede en París, otra sede en Londres y en los Estados Unidos.

MVAG: ¿De qué forma cree que vivía Puyana en París?

LCF: Él era una persona de muchos medios económicos, su familia era adinerada. De manera que él vivía pues, muy bien. Y también para sus giras de concierto. Su vida transcurría en el estudio y el trabajo de su instrumento. Una vez que uno se dedica a ofrecer conciertos, pues eso es, todos los días desde que amanece hasta que anochece, está entregado a esa actividad.

Pero creo yo, pues que él era, una persona que le gustaba dialogar con los amigos y con los artistas y llevaba pues, probablemente, una vida normal. Conociendo tantos países e indagando en ellos, haciendo contacto con otros artistas, es lógico.

MVAG: ¿Sabe si Puyana se ayudó de un agente para realizar sus giras nacionales e internacionales?

LCF: Eso no lo sé. Pero supongo que sí lo tenía porque un *manager* es una ayuda muy preciosa. Uno no puede estar en contacto así y también pues con los viajes, las estancias en los hoteles, de manera que, generalmente los artistas que se dedican al *concertismo* por todos los países, tiene una persona que colabora con ellos en ese sentido. Preparación de programas, alquiler de salas, hay muchas cosas y muchos detalles. Pero desconozco si Puyana tuvo algún manager.

MVAG: Aunque Puyana es más conocido por su faceta interpretativa, ¿tiene conocimiento de si compuso alguna obra?

LCF: No, él no era compositor. Pero él tenía una investigación bastante fuerte sobre los compositores que él interpretaba y por otros también. Puyana no solamente interpretó obras del barroco, sino que interpretó obras de otros estilos. Hay grabaciones de Puyana. ¿Las conoce?

MVAG: Sí, claro. En el Fondo Puyana se encuentran numerosas grabaciones. Desde el catálogo de Red Idea se pueden consultar las que se han inventariado y catalogado hasta el momento.

Al igual que su principal legado es la composición, el del maestro Puyana es la interpretación. Rafael Puyana quiso proseguir el fenómeno de *Early Music* que años antes inició su profesora Wanda Landowska. He podido comprobar que en la mayoría de sus conciertos intentaba formar al

público (mediante la interpretación de obras de los siglos XVI, XVIII y XVIII principalmente pero también otras del siglo XX y también acercar el clave (ese instrumento antiguo) al público de hoy día. ¿Qué opina sobre la educación del público a través de los conciertos?

LCF: Mire, el intérprete recrea la obra del compositor, porque para eso tiene todos los elementos de hacerlo. Y al interpretar la obra la transmite a la sensibilidad del auditor que a su vez la asimila. De manera que ese es un proceso del inicio de un camino [intérprete] y el final de otro camino [auditor]. Es por eso que los conciertos son importantes. Para que el público entienda la obra, la asimile en su sensibilidad y de esa forma es cómo los públicos se van formando a través del concierto, del recital. Eso es lo más importante, formar públicos. No solamente, instrumentalmente hablando, para los conciertos de cámara, los sinfónicos, los conciertos de coro, en fin, de tantas agrupaciones que se pueden formar.

MVAG: ¿Qué opina sobre la inclusión del clave en las salas de conciertos?

LCF: Afortunadamente, se ha conservado esa tradición del clavicémbalo, pues las obras se pueden interpretar como se crearon en esos siglos, especialmente para ese instrumento. Es una ocasión poder escuchar la sonoridad de ese instrumento. Es realmente maravillosa.

MVAG: A Puyana se le dedicaron obras como *Las tres Cantigas del Rey* [1960] y la *Partita I* [1963-1964] de Julián Orbón, el *Concierto del Albayzin* [1977] de Javier Montsalvatge, obras de Federico Mompou y Alain Louvier, quien le escribió varios *Études* [Estudios]. ¿Conoce alguna de estas obras y de estos compositores?

LCF: Sí, yo he escuchado música de ellos y lo aprecio muchísimo. Es una música de gran calidad. Los compositores españoles me llaman mucho al interés de, como pianista que soy y, como compositor, los admiro muchísimo. Y no solamente a ellos que usted acaba de nombrar, sino Albéniz, a Turina a Manuel de Falla, y también a otros intérpretes españoles. Muy buenos.

MVAG: ¿Ha compuesto para clave? ¿Qué dificultades tiene componer para clave?

LCF: No he compuesto para clave, pero sí me gustaría hacerlo. No creo que haya ninguna dificultad, pero quisiera enterarme por qué ahí en Bogotá pues hay clavecín. Quisiera orientarme y entrar en investigación de algunas cosas del clavicémbalo. Aparte del teclado, pues que tiene pedales, dos teclados, pero también algunos otros elementos. Se da mucha alegría hacer una obra para clavecín porque es un instrumento que yo admiro mucho.

MVAG: ¿Cuál es la visión que tiene Bogotá y Colombia sobre Rafael Puyana?

LCF: Pues muy buena. Bogotá tuvo la ocasión de escucharlo y de seguir su itinerario artístico por otras partes del mundo. Puyana es considerado como un gran artista, un gran intérprete colombiano de clavecín.

LCF: ¿Por qué Rafael Puyana decidió donarlo a Granada?

MVAG: Su elección podría atender a la estrecha amistad que mantuvo con Isabel de Falla y con José María Leonés, la vinculación de su profesora Wanda Landowska con el compositor Manuel de Falla (en torno al *Retablo de Maese Pedro* [1919-1923] y al *Concierto para clave y cinco instrumentos* [1923-1926]) y la suya propia con la ciudad, ya que fue profesor en los Cursos Manuel de Falla.

LCF: ¡Qué maravilla y qué fortuna para Granada tener ese legado! ¡Qué bueno! Será muy grato poder visitarlo. ¡Qué buena idea la de Rafael la de donar esas cosas tan importantes que fueron en su vida! Muy importante eso y muy importante para la historia de la música.

MVAG: Por supuesto porque enriquece nuestro patrimonio musical. Es un verdadero placer poder estudiar el legado de este intérprete.

LCF: Pues yo como colombiano, también le debo agradecer ese gran interés que usted tiene por la vida artística y personal de Rafael Puyana.

MVAG: ¿Le gustaría aportar algo más?

LCF: He tenido la fortuna de estudiar varias obras de compositores españoles. Me han parecido siempre tan importantes en el proceso de la composición musical. España tiene un lugar privilegiado en ese sentido y además, porque nosotros tenemos sangre española. Lo raro fuera que no interpretásemos la música de compositores españoles. De manera que todo se junta. Pero hay unas cosas bellísimas, unas composiciones de piano bellísimas que han sido objeto de muchos concertitas y lo siguen siendo. Hace poco, un pianista español, Alberto Rosado, estuvo aquí en Cali como jurado de un Concurso Iberoamericano de piano, que hacemos cada dos años y, que lleva mi nombre. Él tocó varias obras de Albéniz, tocó Turina de la suite Iberia y al final toco una obra de Falla.

MVAG: Llegados a este punto, creo que no tengo más preguntas. He de agradecerle enormemente su tiempo dedicado e información facilitada. Ha sido todo un honor haber podido hablar con usted y estoy muy contenta con la su colaboración en este estudio musicológico. Muchas gracias por el tiempo y atención dedicados.

LCF: Muchas gracias. Muy amable es usted. Pues con muchísimo gusto. Pues es que estamos en estas cuestiones, estamos listos a colaborar es lo lógico. Un abrazo a todo ese bello país de España. Gracias y felicidades.

5. Entrevista N° 5 a Maruja Putman de Seymour

Apdo. 68 CP 29400 Ronda (Málaga). 12-08-2016, 10h30.

Biografía de Maruja Putman de Seymour

Maruja Putman de Seymour, nacida el 29 de julio de 1919 en Bogotá (Colombia), una mujer muy coqueta y de carácter que, a sus noventa y siete años, está llena de vitalidad, espíritu viajero y que se define como una mujer que ha vivido como ha querido.

Por la profesión de su marido, que trabajaba para *The Sterling Drug Company*, ha vivido en más de 60 casas repartidas por todo el mundo. Eso le ha hecho empaparse de múltiples y variadas vivencias, así como conocer numerosas personalidades y lugares. Los mismos que quiso reflejar en su inacabado libro sobre “gentes y sitios”, ese que no llegó a terminar porque perdió su entusiasmo ante la muerte de su querido marido, y que vino a redactar precisamente en Ronda (Málaga).

En Ronda, donde actualmente vive desde el año 1982, fue donde finalmente se estableció tras haber vivido cinco años en Portugal, dieciocho en Italia, diez en México, tres en Grecia, dos en Puerto Rico y dos en Panamá.

Es precisamente en esta ciudad, y más concretamente en la casa de campo, donde Maruja Putman nos recibe para realizar la entrevista de su admirado amigo Rafael Puyana o como ella misma lo llama “Rafico”.

MVAG: Buenas tardes, en primer lugar, muchísimas gracias por el programa que me acaban de mandar. Para mí es todo un honor poderle realizar esta entrevista y sobre todo que haya accedido a realizarla. Por supuesto que quedará constancia de su participación en el desarrollo de esta tesis doctoral. Tuve conocimiento de que Rafael Puyana había tenido una propiedad en Ronda en los inicios de la investigación que estoy llevando a cabo. Ésta me llegó a través de la pianista y musicóloga Margarita Bolós Faraboschi, quien me comentó que su amigo Paco Retamero –uno de los actuales propietarios de la Finca los *Descalzos Viejos* de Ronda- la compró al maestro colombiano.

Una vez que tengo la investigación más avanzada, es cuando, a través de la visualización de su página web me pongo en contacto con el señor Retamero, quien me facilitó información sobre la Finca, Rafael Puyana y otras amistades que mantuvo en Ronda. Es así como llegué a usted. Me gustaría realizarle algunas preguntas acerca del maestro colombiano. En primer lugar ¿cómo conoció a Rafael Puyana?

MPDS: El padre de Rafico y mi padre eran íntimos amigos porque estaban metidos mucho en la cosa de los caballos, mi padre era el presidente del Palo de Jockey Club en el hipódromo. No sé si había una foto del padre de Rafico y mi padre por aquí. Estaba mi padre con él y un caballo ganador. Teníamos un caballo muy bueno y muy bonito. Mi padre era el presidente del Palo y de la Junta de Jockey.

Rafico era mucho menor que yo, lo traían a veces a jugar pues con otros niños porque yo era mucho mayor que él. Yo acabo de cumplir 97 años.

Y entonces Rafico, como le cuento, venía mucho porque su padre y mi padre se encontraban casi todos los domingos en las carreras, en el hipódromo. Rafico no iba mucho al hipódromo. No, porque por aquellos entonces, estaba viviendo en París. En realidad, vivía en París casi todo el tiempo.

MVAG: ¿Le gustaba a Rafael Puyana la hípica?

MPDS: Pues sí, pero él no montaba tanto. Tenían una finca con caballos y todo, pero él estaba muy dedicado a su música.

MVAG: ¿Cómo eran esos encuentros?

MPDS: Rafico era como de la casa. Después de un tiempo, ni yo vivía en Colombia ni Rafico tampoco. Estuve varias veces en su casa en París. Tenía varios apartamentos muy lindos que fue cambiando y me invitaba con mucha frecuencia.

También cuando venía a quedarse en esta casa que le regaló a su familia, que como le digo de una generosidad absoluta, le regaló un apartamento muy bonito en Marbella que lo amuebló y todo porque se habían portado con él maravillosamente bien. Y entonces cuando venía me invitaba a un hotelito que quedaba al lado del apartamento para que pudiera quedarme y poder ir a los antiquarios, a comer y a todo esto. Estuve allí en este hotel hasta poco tiempo antes de que se pusiera tan mal.

MVAG: ¿Cómo definiría su personalidad?

MPDS: Pues que era un amigo increíble en todos los sentidos. Un amigo impresionante, pero también difícil. Difícil en el sentido de que Rafico esperaba que todo el mundo se comportara con él como él se comportaba con los demás. Y eso en realidad no existe tanto. Pero era una gran autoridad.

Rafael Puyana era muy exigente en general. A mí me regañaba con frecuencia porque le parecía “lo loco que soy” y decía: “Pero por favor ¿cómo vas a hacer eso?”. No sé por qué, para Rafico que se tomaba las cosas tan en serio, no se como me aguantaba. Porque yo en toda mi vida he hecho exactamente lo que me ha pegado la gana. Disciplina cero. Y eso claro que perjudica a la larga. Y él era muy disciplinado, claro está que un músico no puede ser indisciplinado.

Era un gran anticuario. Conocía y tenía maravilla de antigüedades. Leía mucho. Era estupendo en historia. Estaba siempre muy interesado. Muy inteligente y muy dedicado a su música. Aparte, era muy generoso. Ayudaba mucho en temas de conservación.

Fundó la Sociedad de Amigos de la Música en Colombia. Fue el presidente por un tiempo y después cuando se volvió a París, nombró a Sofía Urrutia –que era pintora- que también estaba muy interesada y la nombró a ella en remplazo.

Ella siguió con eso. Contribuíamos todos y eso iba estupendamente. Pero al final, como Rafico se quedó del todo en París, entonces, la Sociedad de Amigos de la Música -no sé si todavía existe porque yo desde el 1958 no he vivido en Colombia, aunque sigo en contacto- pero me parece que después de la muerte de Sofía no hubo quien siguiera con la presidencia de los Amigos de la Música.

MVAG: ¿Qué recuerdos conserva de su amigo?

MPDS: Rafico era un amigo increíble. Siempre ahí y una persona tan interesante que sabía tanto de historia como de literatura, tenía un gusto exquisito... Tenía una colección de cosas de la compañía de Indias como la vajilla de su casa, una maravilla. Y todo por el estilo.

Tenía una finca en Colombia. Allí tenemos una cosa típica que se hace que se llama *Pan de Yuca* –que le encanta a todo el mundo- pero no se puede hacer con leche pasteurizada. Entonces Rafico mandaba traer leche de su finca para que pudieran en mi casa hacer el *Pan de Yuca*, una especie de pan hecho con harina de Yuca –una cosa que ahora llaman yucarina- y que son absolutamente deliciosos. Se meten en el horno y se comen recién sacados. Y es una de las cosas típicas de Colombia. Entonces Rafico mandaba traer leche para que pudieran hacer el *Pan de Yuca*, así de buen amigo era.

Eso sí, era un gran *gourmet*. En casa de Rafico se comía de maravilla. Le gustaba mucho la comida *delicatessen*. Se comía estupendamente en su casa, bueno como en Francia. Aunque a mí ahora me gusta más la comida italiana que la francesa, pero Rafico desde luego, en todos sus refinamientos, le gustaba más la francesa.

Realmente era una persona entrañable. Yo le tenía mucho afecto y realmente éramos muy muy amigos. Como le digo, estábamos invitados de primeros a todos los conciertos, al baile... a todo.

MVAG: ¿Alguna anécdota que le ocurriese con Rafael Puyana?

MPDS: Pues tanto tiempo de esa amistad...Pues fijo que sí, pero tendría que pensar un poco.

MVAG: ¿Qué cree que significa el clavecín para Rafael Puyana?

MPDS: Pues yo creo que la vida entera. Porque vivió dedicado a eso.

MVAG: Rafael Puyana comenzó tocando el piano pero después se fascinó por el clave y continuó en la práctica de este instrumentno, ¿le dijo alguna vez por qué?

MPDS: Yo creo que era ya porque admiraba mucho a Wanda Landowska. Tenía solamente maravillas que decir de ella. Rafico estaba escribiendo un libro, pero no se que pasó que no lo terminó o sencillamente no alcanzó a terminar. Pero hacía rato que estaba escribiendo este libro.

MVAG: ¿Es usted música?

MPDS: Yo no. Me encanta la música, pero no toco absolutamente nada. Sólo tomé unas clases de pintura, con un pintor español que quizás conozca usted, Antonio Roda. Me matriculé para ir a las clases que daba, hasta que me dijo: “Mira, no sigas botando [gastando] tu plata porque hay dos cosas: O tienes una dedicación completa o tienes un talento. Tú, no tienes talento en la pintura y no estudiarás nunca ni harás nunca lo que se te dice. Así que no sigas botando [gastando] tu plata”. Después yo se lo recordaba en un almuerzo que estuvimos y me decía: “Yo como te iba a decir eso” y le dije: “Roda, reconócelo” y él: “Sí, en realidad sí te lo dije. Tú nunca te vas a esforzar porque me ponían esas cosas a copiar y yo pintaba un gato o cualquier otra cosa. Me dijo: “No vas a dedicarte y no tienes suficiente talento, porque si tuvieras el talento no necesitabas nada de esto, y como ninguna de las dos cosas, déjalo”.

MVAG: Ha sido muy atenta y ha preparado un valioso material entre el que se encuentran:

- Varias fotografías de eventos y cuatro en concreto, en las que aparece con Rafael Puyana.
- Invitación de Maruja Putman a la imposición de la Cruz Oficial de la Orden de Isabel la Católica.
- Un libro de Sofía Urrutia donde Rafael Puyana dedica un texto de dos páginas que escribió en París en el mes de mayo de 2000. PUYANA, Rafael. «Huerto ameno y pensil deleitoso de suaves flores de pintura y música». *Sofía Urrutia*. [S.I.], Seguros Bolívar. pp. 39-41.

- 4 programas de mano:
 - o 30-05-1984. Museo del Prado interpreta Rafael Puyana;
 - o 07-07-1984. Iglesia Santa María la Mayor interpreta Rafael Puyana;
 - o 06-09-1999. Concierto per Venezia interpreta Rafael Puyana.; 1 programa pequeño, 2 invitaciones para Maruja Putman a ese concierto y cena.
 - o 21-06-2001. Venise à Versailles. Tarjeta de invitación de Maruja Putman a la cena (mesa 31). Catálogo.

MVAG: Comenzando por esto último, ¿qué le parece si empezamos hablando de los programas que me muestra? ¿Alguna vez asistió a un concierto suyo? ¿Qué emociones le despertó?

MPDS: Prácticamente, yo he ido a casi todos los conciertos. Me perdí el que dio en París en la galería de los espejos en Versalles, lo sentí mucho porque me dijeron todos mis amigos que estuvieron que fue un concierto fabuloso, toda una belleza. No pudimos ir porque estábamos en Indonesia, pero hemos ido a los demás. Por ejemplo, recuerdo el que dio en Cartagena de Indias, en las murallas, al atardecer con la luna llena.

El más lindo de los que he visto yo, fue el de Granada, el de la Alhambra; que lo dio con la luna llena, con toda la Alhambra alumbrada con antorchas y la única luz estaba encima de la partitura de Rafico. Todo lo demás, antorchas y la luna. Fue precioso.

Esta fotografía la tomó mi marido en la cena después del concierto en la Alhambra. Fue un concierto apoteósico.



Figura 107. Rafael Puyana y Maruja Putman. Reproducida gracias a la amable autorización de Maruja Putman.

MVAG: ¿Qué recuerda del Programa de Concierto del 30 de mayo de 1984 en el Museo del Prado en Madrid a las 19h30?

MPDS: Conservo el programa, pero no asistí.

MVAG: En otra de las críticas que he encontrado¹⁶⁵⁷, argumenta que Rafael Puyana estuvo entre el año 1984-1985 ofreciendo conciertos en la Catedral de Santa María la Mayor¹⁶⁵⁸ y aquí me ha presentado uno de los programas de concierto. ¿Asistió usted a dicho concierto? ¿Qué recuerdos conserva del mismo?

MPDS: Si, yo estuve allí. Los recuerdos que conservo es que fue un concierto fabuloso y con un lleno absoluto. Tuvieron que poner sillas afuera de la iglesia porque no cabía la gente. Vinieron de todas partes de aquí. Inclusive los amigos de Madrid, varias amigas de Barcelona.... Vino todo el mundo.

Y esta es la fotografía cuando dio el concierto en Ronda con las hermanas de García Lorca, junto a Julián de Zulueta y Maribel de Falla, desde luego. Eso fue cuando el famoso concierto en Ronda que lo dio en la Catedral. Estos son los Zulueta, que dieron la recepción, Rafico y los Fielding que también eran muy amigos de él. Rafico alquiló la casa de los Fielding por nueve años y eso fue el día del concierto en

¹⁶⁵⁷ KASTIYO. «Notas de color...», p. 12.

¹⁶⁵⁸ Programa de mano. Rafael Puyana (clave) Iglesia Santa María la Mayor (Ronda, Málaga). 07-07-1984. 20h30. Goble. Notas al programa escritas por Rafael Puyana.

Ronda. Vino gentes de todas partes y tuvieron que poner sillas afuera en el parque porque no cupieron en la iglesia. Fue un gran éxito.

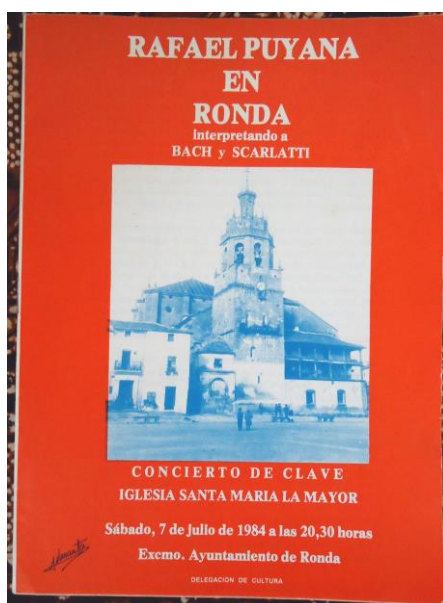


Figura 108. Programa de mano Rafael Puyana. 07-07-1984. Reproducida gracias a la amable autorización de Maruja Putman.

MVAG: ¿Qué pude decirme del Concierto per Venezia¹⁶⁵⁹ que se celebró el 06-09-1999?

MPDS: Y esto fue una cena que dio en París en honor de *Salvar a Venecia*. La cena en l'Orangerie maravillosa. Estaban las mesas puestas de maravilla y éramos diez en la mesa. Estaba el príncipe de Montebello entre otros. Todos esos que estaban metidos en *Salvar a Venecia*. Puyana estaba en el comité de honor de *Salvar a Venecia*. Este fue el concierto de Venecia, que fue precioso. Y estas todas las fotos de ese concierto.

Ahí esta Rafico en la lista de los que son la Junta de *Salvar a Venecia*. Ahí dieron unos banquetes impresionantes donde me sentaron junto a Givenchy, porque también el contribuyó a *Salvar a Venecia*. Todas esas grandes compañías ayudaron a *Salvar a Venecia* que se estaba hundiendo.



¹⁶⁵⁹ PUYANA, Rafael. Programa de mano. *Concerto Per Venezia*. Iglesia de San Sebastiano (Venecia). 06-09-1999. A. Hass (1741) Notas al programa escritas por Rafael Puyana en París, junio 1999. Documentación de Doña Maruja Putman de Seymour.

Figura 109. Rafael Puyana y Maruja Putman y el Programa de mano de Rafael Puyana 06-09-1999. Reproducida gracias a la amable autorización de Maruja Putman.

MVAG: ¿Y del de Venise à Versailles (París) el 21-06-2001?

MPDS: No, no estuve porque estaba en Indonesia, pero conservo todo lo referente. Yo creo que es el único concierto de Rafico al que no he asistido.

Y aquí hay una foto de Rafico muy linda, Rafico me había invitado con él a ese baile, pero en ese momento pensé yo: “ahoritica hay que ir muy bien vestido y ahoritica no le voy a meter toda esa clase de plata a un vestido de baile y entonces le dije a Rafico que no, que se me quedaba difícil ir. Entonces invitó a su sobrina y le regaló el traje ese tan precioso y la llevó al baile”. Pues a mí sí me apetecía ir porque es un baile muy especial, pero para ir a una cosa de esas, o va uno muy bien o no va. Y claro no le dije nada a Rafico porque sino, se da la vuelta y me regala un traje y lo cual, ni hablar. Entonces le dije que en ese momento no me apetecía ir a un baile, pero claro que me apetecía muchísimo. Pero no me apetecía tenerle que meter toda esa plata al vestido. También es una inversión porque el vestido, ya los años que tenía y el tiempo en los que estaba, no iba a poder usar mucho ese vestido. Entonces me pareció que en realidad era un gasto un poco forzado. Y creo que fue una belleza el baile.

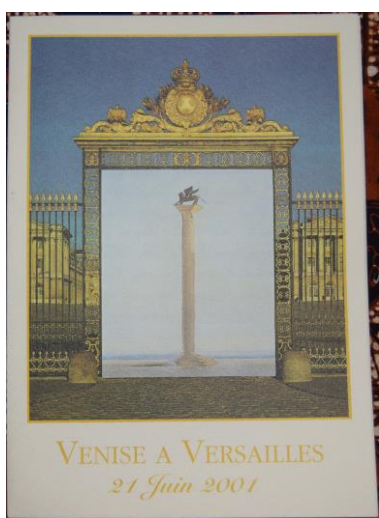


Figura 111. Programa de mano. 21-06-2001. Reproducida gracias a la amable autorización de Maruja Putman.



Figura 110. Rafael Puyana y su sobrina Natalia Londonó Williamson. Reproducida gracias a la amable autorización de Maruja Putman.

MVAG: ¿Cómo calificaría la faceta artística de Rafael Puyana en esos conciertos a los que ha asistido?

MPDS: Pues maravilloso. En un momento dado, fue declarado el mejor clavecinista. Desde luego, en ese momento, Rafico era el número uno. Era maravilloso. Como le digo, yo asistí a casi todos sus conciertos.

MVAG: ¿Y la indumentaria que llevaba en los conciertos?

MPDS: Él se ponía estas cosas para dar los conciertos. Y una vez, y es una película que no he logrado conseguir, que Rafico hizo una serie de conciertos en todas las famosas casas como en Aranjuez, en Italia, en los Palacios, ... y estaba vestido con los trajes de la época. Era muy lindo ese documental que interpreta Rafael, pero no la tengo yo. Le he pedido una copia a Lita Obregón –era la hermana del primer marido de Cayetana de Alba– que ella la tiene.

MVAG: Sí, era un documental que hizo para la BBC, en el que colaboró y obtuvo la ayuda de Ann Turner.

MPDS: Sí era muy amigo de Ann Turner que también estuvo aquí en Ronda varias veces, y yo acabé de amiga con Ann Turner por ser amiga también de Rafico. Y también estuvo en el Concierto de Venecia, ahí están las fotos.

También tengo varios discos que grabó con la BBC de Londres y después, varias de las últimas cosas que grabó en Italia y me mandó los discos en una villa fabulosa, que ahoritica no me acuerdo como se llama, fue una de las villas Medici en Toscana, yo creo que es en la Villa Marignana Benetton, y ahí estuvo

grabando unos discos, los últimos. Los otros fueron cuando estuvo con Ann Turner cuando estaba con lo de la BBC.

MVAG: Volviendo al material que me ha preparado, ¿le importaría hablarme sobre esta fotografía que aparece comiendo con Rafael Puyana?

MPDS: Esta foto fue la última vez que estuve cenando con Rafico en Marbella, el año antes de morir. Esto fue en un pequeño café en Marbella que le gustaba mucho a Rafico y que ahora ya no existe.

Rafico estaba muy bien porque tuvo un matrimonio que se ocupó de él toda la vida y que fueron maravillosos con él, aunque en el almuerzo lo noté muy descorazonado, no habló lo mismo que hablaba. Lo noté desanimado como no lo había visto nunca. Yo creo que ya se estaba sintiendo muy mal de la enfermedad de cáncer que tenía.

A Rafico le fascinaban las fotos. En ese restaurante la noche que me invitó, había contratado un fotógrafo para que nos viniera a sacar la foto, aunque me pareció un pelín exagerado.



Figura 112. Rafael Puyana y Maruja Putman en un restaurante en Marbella. Reproducida gracias a la amable autorización de Maruja Putman.

MVAG: Y en estas fotografías, ¿qué evento se celebró?

MPDS: Y eso una fiesta de disfraces impresionante que dio en Bogotá, en una finca muy linda. Primero hizo una cena con unos amigos para que ensayó lo que iban a servir, por si había algún fallo. Estaba todo muy bueno y muy bien, fue fabuloso.

Yo creo que no se ha dado nunca, ni se volverá a dar. Y esos son todos los que iban. No conservo la foto de Rafico, que iba vestido de Luis XIV, muy adecuado. Fue una fiesta increíble. Es la única que se vuelva a alojar fiesta como esa. Entraron con una música, eso fue en el jardín de la finca, con unas mesas preciosas, estaban 50 sirvientes con *frac* y unas soperas de plata entrando al ritmo de la música como si fuera una marcha, fue espectacularmente espectacular. Como le cuento, no ha habido ni habrá en Bogotá una fiesta como esa. Es un poco como las fiestas que hacen en París, en el famoso Vagón del Rey... Rafico estuvo en todo eso. Él estaba en todo lo que había”.

MVAG: Además de la música, ¿en qué estaba interesado Rafael Puyana?

MPDS: Sí, él estaba muy interesado en todas las cosas intelectuales. Como le digo era una autoridad enorme en todo lo que era las antigüedades y los autores.

Le gustaba mucho la historia y estaba muy informado y documentado. Viajaba a sitios no complicados. Decía “yo a sitios donde este confortable”.

Además, le interesaban las antigüedades como las alfombras, esas españolas muy antiguas. Le interesaban también mucho los cristales especiales para las lámparas. Conservo algunas que me regaló y unos faroles muy lindos.

Ese cofre –lo señala- que también me lo regaló Rafico para mi cumpleaños y pertenecía a la familia de los Duques de Sotomayor, familia del primer marido de Cayetana de Alba. Ellos viven en Colombia. Ella ya se ha vuelto muy colombiana. Lita – hermana del primer marido de Cayetana de Alba- vive en el campo siempre. Mauricio –el marido de Lita- murió desgraciadamente, en la mitad de la conferencia que estaba dando en Harvard, sobre esos viajes que hizo él en los astronautas, de un ataque cardíaco. Era un gran amigo, y ha estado aquí también. Y Lita, la última vez vino el año antepasado, se quedó dos días y somos muy amigas. Cuando vino aquí, dijo Lita “Ese cofre era de mi familia” y le dije sí claro.

MVAG: ¿Qué significó para Rafael Puyana recibir la imposición de la “Cruz Oficial de la Orden de Isabel Católica” el día diez de diciembre? ¿Podría hablarme de quién estuvo en este acontecimiento?

Significó muchísimo para Rafico. Se lo puso el rey. A él asistieron varios amigos colombianos como Beatriz de Santo Domingo, no estoy segura si Mauricio San Pedro y su señora, ... También estuve yo en esto, y Maribel desde luego. Después Maribel dio una cena en casa de unos amigos en Ronda. Dio una cena primero en Granada y después aquí. Después, todos estos amigos dieron cenas respectivamente para Rafico, y vinieron ellas a todas.

Allí estuve yo con Beatriz de Santo Domingo. Fuimos juntas. Alquilamos un apartamento porque hubo una cantidad de festejos con motivo del concierto: cena y todo eso en honor de Rafico. Estuvimos muy bien en una cena que dio Troternigt, que es el que tiene la galería Troternight en París, el que ha exhibido todos los pintores colombianos.

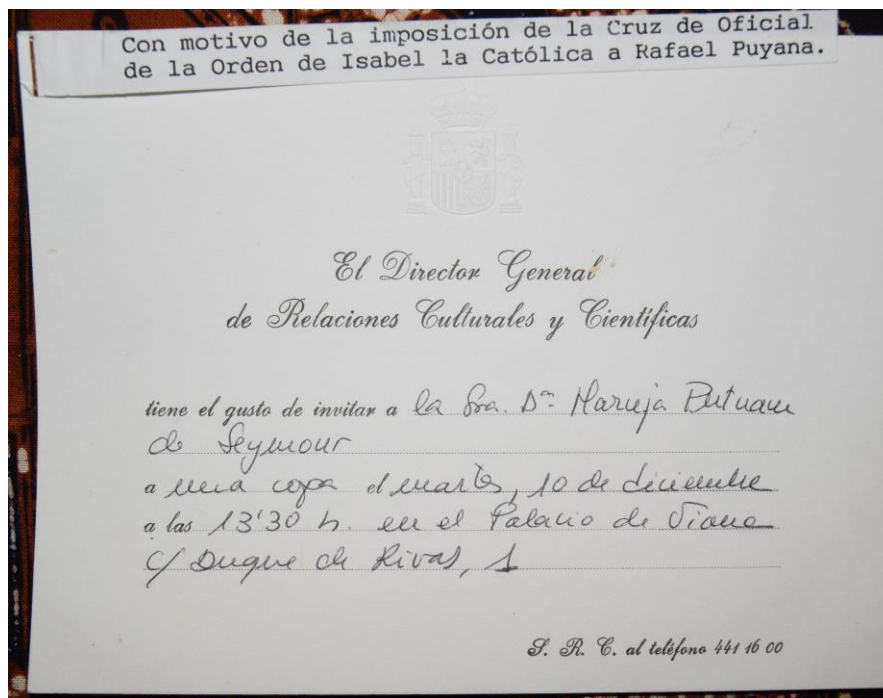


Figura 113. Cruz Oficial de la Orden de Isabel la Católica. Reproducida gracias a la amable autorización de Maruja Putman.

MVAG: En una de las críticas que he encontrado¹⁶⁶⁰, expone que su centro de operaciones era Ronda. ¿Cuánto tiempo permaneció aquí?

MPDS: Aquí estuvo nueve años pendiente del proyecto del convento. De aquí iba a París, a Colombia y a otros países. Por eso fue que alquiló la casa y todo. Estuvo a punto de comprarla, pero luego ya no.

MVAG: Aunque Puyana es más conocido por su faceta interpretativa, ¿tiene conocimiento de si compuso alguna obra?

MPDS: No, no tengo constancia de ello.

MVAG: A Puyana se le dedicaron obras como *Las tres Cantigas del Rey* [1960] y *la Partita I* [1963-1964] de Julián Orbón, el *Concierto del Albayzín* [1977] de Javier Montsalvatge, obras de Federico Mompou y Alain Louvier, quien le escribió varios *Études* [Estudios]. ¿Conoce alguna de estas obras y de estos compositores?

MPDS: Sí, el *Concierto del Albayzín* y el de Mompou.

MVAG: Según me comenta Paco Retamero, él residía en París donde era embajador de la UNESCO por Colombia.

MPDS: Cuando estaba en la UNESCO estaba muy involucrado con la ayuda de la infancia. Fue una maravilla tener a Rafico en París y para la embajada de Colombia en Francia porque les ayudaba mucho con los contactos internacionales. Rafico era para Francia una persona importantísima.

MVAG: ¿Sabe los motivos por los que desea trasladarse a Ronda?

¹⁶⁶⁰ TAPIA, J. L. «Rafael Puyana señala a Manuel de Falla...», p. 49.

MPDS: El vino aquí por nosotros porque lo invitamos cuando primero nos vinimos aquí. Vino y se quedó y le gustó mucho. Luego volvió, y entonces fue cuando vio lo del convento, se entusiasmó muchísimo y decidió hacer todo eso. Le hicieron los planos. Él iba a construir una casa aparte para el servicio de invitados y otra para hacer, de lo que era la sacristía, un pequeño salón, y así más su dormitorio y su estudio. Iba a hacer un proyecto precioso.

Él venía mucho aquí y tuvo alquilada la casa de los Fielding nueve años. Compró el convento de los *Descalzos Viejos*. Tenía un plano y un proyecto maravilloso. Yo viví un año en el convento, mientras terminaba esta casa, con muy pocos elementos porque no había agua corriente ni nada, pero maravilloso. Y él tenía un plano muy bueno y un amigo colombiano que le ayudaba, que murió y después de eso, como se quedó solo, se descorazonó un poco porque no tenía a quien dejar mientras él estaba en París con sus conciertos y todo. Y aquí no le ayudaron realmente casi nada, ni el ayuntamiento no le colaboró.

MVAG: El señor Retamero me comentó que “Pretendía recuperar el antiguo oratorio como auditorio, traerse su colección de claves y hacer una vivienda dentro del conjunto edificatorio” pero que el anteproyecto fue rechazado por la Comisión Provincial de Patrimonio de la Consejería de Cultura de Málaga. ¿Le comentó alguna vez el señor Puyana por qué fue rechazado ese anteproyecto?

MPDS: No se, no le ayudaron en nada. Hasta que él se cansó y entonces tuvo una oferta y decidió vender. Pero yo me alegro porque estos señores están haciendo exactamente lo que él quería hacer: Los conciertos.

Espero que, de ahora en adelante, los conciertos sean de música clásica. Ahí, para escuchar a Haendel o cualquiera de estos maravillosos con ese *background*, sería maravilloso.

MVAG: ¿Qué es lo que le gustó de la Finca Los *Descalzos Viejos*? ¿Por qué desea comprarla y rehabilitarla? ¿Qué utilidad quería darle a ese proyecto?

MPDS: El había pensado dejar esta obra, una vez que estuviese terminada, a la ciudad de Ronda.

Él sólo compró las rejas, las fuentes, todo lo que iba a poner en el convento. Todo eso lo había comprado. Yo lo acompañé dos veces a los antiquarios de Sevilla no se para qué porque él decía: “quiero que tu opines” pero en qué me iba a meter a opinar yo si no se nada de esto, pero me decía “No no, pero tú tienes muy buen gusto”. Entonces fui con él hasta los últimos cuadros que compró de un antiquario de Marbella, que eran unos cuadros primitivos de un pintor tibetano, muy bonitos y muy costosos. Esa fue la última vez que lo acompañé y la última compra que hice. Eso no se a quien se los habrá dejado. En la capilla que la estaba reconstruyendo, iba a hacer una sala de conciertos.

MVAG: ¿Le comentó alguna vez el señor Puyana si ese era la finalidad deseaba realizar en ese convento?

MPDS: Lo que él quería y estaba empezando a hacer, porque había muchas de las piedras de la iglesia que habían quedado sepultadas debajo, era reconstruir toda la iglesia y el convento y convertirla en una sala de conciertos, que era lo que quería. Y contrató a una niña que iba a descubrir los frescos. Esto, afortunadamente, lo ha hecho este señor que lo ha comprado, porque ahora lo está arreglando para un concierto que se va a celebrar en el próximo septiembre. Y mucho ha seguido lo que él quiso. No ha hecho la reconstrucción que él planeó porque eso le iba a costar dos millones de dólares. Entonces ellos lo están reconstruyendo en piedra y efectivamente han hecho de la capilla una sala de concierto. Y descubrieron los frescos –del siglo XV- que son maravillosos y pues, lo han hecho muy bien. Fueron muy amables porque supieron que era muy amiga de Rafael y me invitaron con unos amigos a gustar el vino que estaban produciendo. Porque quitaron todas las encinas e hicieron un viñedo, entonces ahí están sacando un vino muy bueno que se llama los *Descalzos Viejos*. Y entonces nos ofrecieron el vino e hizo un brindis muy lindo en honor de Rafico y se lo agradecí mucho porque fue muy sentido y muy bueno. Y ojalá pudiera yo comunicarle a Rafico que están haciendo exactamente lo que él quiso hacer, que me parece maravilloso.

Justamente ahora en septiembre, estamos invitados a una cena-concierto que lo dan en beneficio de los perros.

MVAG: ¿Y sabe qué grupo va a actuar allí y las obras que van a interpretar?

MPDS: Esta vez no porque no he visto el programa. El otro concierto que fuimos si no nos entusiasmó porque fue un concierto de *Jazz-Pop*, que no me parece que va con el sitio ni con la hora ni con nada. No porque el Pop a Rafico le ponía los pelos de punta. Decía: “Yo no oigo nada, esto no es música, esto no es nada”. Y desde luego para un sitio como ese. Desde luego que el *Jazz* clásico puede ser bonito, por ejemplo, todas esas músicas de Cole Porter y de William y de todos esos es muy lindo... pero este *Jazz-Pop* y esto con el concierto con la hora de la tarde y la salida de la luna, nada que ver. Pero esta vez creo que será un concierto de música clásica.

MVAG: ¿Sabe si quería realizar un centro como el que su profesora Wanda Landowska tenía en Saint-Lieu-La-Fôret?

MPDS: Él estaba escribiendo un libro sobre Wanda Landowska pero no lo terminó. Él era un gran admirador y amigo de Wanda. Respecto a su pregunta, pues no le sé decir.

MVAG: Antes de morir, decidió donar su legado personal (donde se encuentran cartas, libros, partituras, ms, instrumentos, etc) a la Fundación Archivo Manuel de Falla ¿Puede ser que lo que pretendía realizar en el convento es lo que hoy por hoy se encuentra en Granada? o ¿Sólo iba a dejar los instrumentos? ¿Tiene constancia de cuáles?

MPDS: Él estaba completamente conectado con Falla, por eso decidió dejarlo a la Fundación Falla. Pero el convento, quiso dejárselo a la Ciudad de Ronda. Quiso hacer justamente esta obra y dejar un sitio para que la gente lo pudiera visitar y fuera una sala de conciertos. Los clavecines no.

El tenía un lindo apartamento en Bogotá y todavía tenía dos de sus magníficos clavecines allí. No se si todavía los herederos habrán vendido o venderán todas esas cosas. Él si hizo una venta grande —a Sothebys— antes de morir y le cuento que para entonces las cosas se habrían revalorizado toda vía más.

Y luego había una amiga mía y amiga de él que le quería comprar uno de esos cofres que él había traído de China, muy lindo. Pero el precio estaba entonces por treinta mil dólares y ella no podía. Entonces me dijo Rafico: “¿Por qué no me dijiste que Beatriz lo quería y se lo hubiera regalado?” y le dije: “Pues no se, no se me ocurrió o no me atreví”. Entonces ella no alcanzaba a pagar ese precio.

Pero hizo una gran venta a *Sauce Base* y todo se había revalorizado enormemente.

MVAG: En los intentos fallidos por salvar este proyecto, el señor Puyana, decidió venderle la finca al señor Paco Retamero y su socio Flavio Salesi ¿Le comentó si le costó desprenderse de la Finca y el valor que tenía para él?

MPDS: Rafico se descorazonó tanto, que al final se desinfló. Y después de 9 años que estuvo con la casa alquilada de los Fielding, en una cosa que se llama el sector *Fuente de San Pedro*. Era una casa muy bonita. Saint Fielding era un escritor inglés bastante conocido y su mujer también. Ella era americana nacionalizada inglesa y eran bastantes amigos míos. Y por eso que Rafico los conoció y les alquiló la casa 9 años mientras trataba de hacer el convento, que al fin fracasó.

Se demoró también mucho el arquitecto Rafael Lobón. Se retrasó y no estaban listos los planos. Todo eso lo molestó mucho. El arquitecto tomaba las cosas con mucha calma. En fin, para el tiempo en que estuvo listo y como no tenía quien le ayudara...

A él le importaba muchísimo porque quería crear un lugar de conciertos. El le cogió mucho cariño y le costó mucho desprenderse. Había comprado unos perros y estaba muy preocupado por los perros y me llamaba todo el tiempo a ver qué estaba pasando. No le pude contar nada porque no estaba pasando nada, no estaban reconstruyendo ni nada de eso todavía. Pero él siguió con la finca aquí y le pesó haberla vendido. Porque era el sueño que él había querido crear. Pero es que aquí no le dieron ninguna ayuda. Y como no podía estar aquí todo el tiempo, porque tenía que estar dando los conciertos en París, entonces no tenía quien se ocupara y por eso desistió, porque pensó que el proyecto, sin una persona que estuviera encima, iba a fracasar.

MVAG: ¿Qué tipo de actividad musical desarrolló en Ronda además de dar conciertos?

MPDS: Él trató con otra pareja que había aquí, que la señora es muy musical, se llamaban los Climpson, y se trató de hacer una Sociedad de Amigos de la Música aquí, porque contribuyendo, a mí me parece que Ronda sería el sitio ideal para tener conciertos de verano. Y ha habido, pero no más de dos conciertos de Barenboim; pero después, poca cosa. Lo que sí me parece a mí que Ronda sería un sitio donde se podrían hacer muy buenos conciertos y a mí me hubieran interesado, pero ahora que no está Rafico y estos señores se fueron y Julián [Zulueta] que estaban muy metidos en todo eso. Pero Julián [Madrid, 30-XI-1918; Ronda, 08-XII-2015], ya estaba muy enfermo y murió.

MVAG: ¿Qué relación mantenía con D. Julián de Zulueta?

MPDS: Julián de Zulueta era alcalde de Ronda y gran amigo de Rafico. Fue alcalde reelegido y después ya no. Estaba muy enfermo y su mujer había perdido la memoria. Se fue debilitando mucho. Era muy amigo mío porque él hizo su bachillerato en Colombia y lo conocía yo desde ese tiempo. Y cuando vine aquí, pues las primeras personas que vi, pues fueron ellos y me ayudaron mucho a buscar casa para alquilar y después una cosa para comprar. En fin, la familia de Julián fue muy amiga de mi familia. Pero ellos también muy íntimos de Rafico. Toda la familia Zulueta. Luis que vivía en Bogotá también era amigo de Rafico. Y yo también era una gran conexión aquí.

MVAG: Además de la Gran amistad que mantenía Rafico con Julián Zulueta, ¿qué proyectos profesionales le unían?

MPDS: No se de ningún proyecto profesional, fuera de un interés común por Ronda.

MVAG: Rafael Puyana estuvo muy vinculado con Granada y los Cursos Manuel de Falla, ¿le habló alguna vez?

MPDS: Pues que le encantaba dar los cursos y estaba muy identificado con Granada y con Falla desde luego. Y después tenía una amistad enorme con Isabel.

Yo conocí a Maribel por Rafico, porque ella estaba siempre presente en todo por la Fundación Falla.

Fueron muy gentiles conmigo cuando estuve el año pasado en el concierto que me invitaron cuando tocó la discípula de Rafael Puyana, María Teresa Chenlo, y fue precioso. Le tocó la música de Scarlatti que era la preferida de Rafico. En él estaban algunos de sus familiares de Colombia. Hay una niña que es actualmente de mi familia, hija de uno de los de Brigal, que está casada con un sobrino de los de Rafico y vino al concierto.

MVAG: Yo también estuve en ese concierto. Y ¿conoce a algunos de sus discípulos?

MPDS: Aquí en Ronda no. No conozco a nadie que haya sido discípulo de Rafael aquí.

Pero sí conozco al colombiano Huertas, que fue uno de sus estudiantes que venía a estudiar a Granada. También tuvo de discípulo a uno de los hijos de Clemencia Izquierdo, que también fue muy amiga de Rafico, de apellido Schloss.

MVAG: ¿Quién es Clemencia Izquierdo?

MPDS: Clemencia Izquierdo era una colombiana, muy amiga suya. Yo creo que Rafico tuvo un romance hace mucho tiempo porque Clemencia tendrá ahora ochenta años.

Él tenía muchísimas amigas como Elvira Martínez, que fue íntima amiga suya y una gran artista ceramista. Ella se casó, pero se quedó viuda muy joven y no se volvió a casar. Y otra gran amiga de Rafico fue Sofía Urrutia, que fue pintora colombiana muy inteligente –me enseña el libro de Sofía Urrutia donde Rafael Puyana tiene escritas unas páginas¹⁶⁶¹– y una persona encantadora que tampoco nunca se casó y estaba muy dedicada al arte. Era muy amiga de Rafico, y mía también porque vivíamos en el mismo edificio, y se quedó reemplazando a Rafico en la Sociedad de Amigos de la Música.

Rafico tuvo muchas amigas, pero nunca se casó. Él estaba dedicado a su música y no tenía tiempo. Con Clemencia tuvo una amistad y quizás un romance, pero nada más. Y hace tiempo que no se nada de Clemencia. Ella vino acá con nosotros cuando estábamos en Panamá.

MVAG: ¿Cuál es la visión que tiene Bogotá y Colombia sobre Rafael Puyana?

MPDS: A mí me parece que los homenajes que le han hecho en Granada y en París, no se los han hecho en Colombia.

Quizás ahora, después de que murió sí. Pero antes no. Es decir, me parece que hubiese tenido que ser tan importante para las personas del Gobierno etc en Colombia como fue en París y en Francia. Lo que pasa es que, después de que se fue a estudiar, vivió toda su vida en Francia. Realmente iba a Colombia por cortos períodos, pero siguió viviendo siempre en Francia. Pues es que Rafico conocía a todo el mundo, porque como digo, en Francia es considerado un gran artista. Y en Francia él es muy importante.

En París, Rafico es una de las personalidades más importantes en Francia. Está relacionado con todos los escritores, con los intelectuales, con la alta aristocracia... Fue embajador de la Unesco por mucho tiempo hasta que se retiró y como le digo, él en París es un gran personaje. Rafico es una persona importantísima allí en París, y sigue siendo. Y en Granada también, por supuesto, porque le dedicó mucho tiempo. Y allí estuvo dándoles mucho tiempo curso a los estudiantes del Curso Manuel de Falla. Y por eso fue que yo conocí a Maribel, que también ha estado aquí y también desde luego en esa recepción, pues fueron los primeros en venir a ese concierto de Rafael en Ronda.

MVAG: ¿Algo que me quiera contar que considere relevante y que no le haya preguntado?

MPDS: Fue aquí en Ronda cuando volvimos a estar juntos varias veces porque como él se fue del todo a vivir a Francia, y nos veíamos continuamente con todo el proyecto de los Descalzos y todo eso.

Aquí una vez que vinieron unos colombianos, también amigos de él, a la feria de Ronda. Yo creo que la primera vez que vino Rafico a casa nuestra aquí fue cuando la feria de Ronda que, habíamos alquilado entonces *La Viñuela*, donde tuvimos que vivir cuatro años hasta que por fin terminaron esta casa. Tuvimos que alquilar tres casas más porque nunca estaba lista.

La última vez me quedé un mes en el convento de Rafico. Mi marido estaba en un viaje de negocios y llegó a ver que estaba yo cocinando con una estufa chiquitica de gas y todo... ¡y no! “Not for me”. Me quedo esta noche y por la mañana me voy. No era para mí porque no había baño y yo tenía en todas esas ruinas, que estaban todas esas piedras maravillosas y esas columnas, había organizado una especie de baño romano. Con un tanque de plástico, y ponía a calentar el agua y a las una de la tarde cuando ya estaba caliente, le había puesto un tubo de regar el jardín y me sentaba en la piedra y me duchaba.

MVAG: He de agradecerle enormemente su tiempo dedicado e información facilitada. Ha sido todo un honor haber podido hablar con usted y estoy muy contenta con la su colaboración en este estudio musicológico. Muchas gracias por el tiempo y atención dedicados.

MPDS: Gracias a usted por la labor que está desarrollando.

¹⁶⁶¹ PUYANA, R. «Huerto ameno y pensil deleitoso...», pp. 30-41.

6. Entrevista N° 6 a Paco Retamero

Finca los *Descalzos Viejos*. CP 29400 Ronda (Málaga). 22-09-2016, 17h.

Biografía de Paco Retamero

Primer hijo del matrimonio formado por Francisco Retamero Pérez y Marta Blázquez Escolá, nace en Málaga en el Barrio Obrero de Huelin en 1957 donde transcurre su infancia y realiza sus estudios primarios.

Estudia el bachillerato en Ronda y en 1974 se traslada a Sevilla para cursar la carrera de Arquitectura. Allí contrae matrimonio con la Dra. Chelo Porras y nace su primer hijo, Miguel (1985).

En 1986 ambos regresan a Ronda, ella como especialista de radiología en el Hospital General Básico de la Serranía y él forma equipo con los arquitectos Sebastián Naranjo y Osvaldo Bontempo y con el Ingeniero de Caminos Rafael Castaño: Estudio TAIR (Taller de Arquitectura e Ingeniería de Ronda) y fijan definitivamente su vivienda en esta ciudad. En 1991 nace en Ronda su hija María.

En 1998 conoce a Rafael Puyana y junto con su socio Flavio Salesi, le compran la Finca Descalzos Viejos de Ronda en la que se conservaban las ruinas de un antiguo convento erigido por la Orden Trinitaria en el s. XVI.

En el año 2000 ambos socios fundan el Estudio de Arquitectura RETAMERO-SALESI & ASOCIADOS a la vez que deciden plantar la finca con viñedos y rehabilitar el Oratorio del Convento que actualmente alberga las instalaciones de la bodega Descalzos Viejos dentro de la D.O. Sierras de Málaga – Serranía de Ronda.

Obtienen una Mención de Honor en los Premios Málaga de Arquitectura, modalidad Rehabilitación y una Felicitación Pública en los Premios Mediterráneo de la Cultura de M-Capital por este trabajo.

Aunque la bodega Descalzos Viejos cuenta con el asesoramiento del Ingeniero Agrónomo y Enólogo Vicente Inat, su implicación cada vez mayor en el devenir de la viticultura en la comarca rondeña le lleva a participar en numerosos cursos de catas y visitas a bodegas de otras DD.OO. y realiza el “V Curso Superior de Enología” en la Escuela Universitaria de Turismo de la Universidad de Málaga (2003-2004).

Entre abril de 2003 hasta marzo de 2010 desempeña el cargo de Presidente de la Asociación de Viticultores de la Serranía “Vinos de Ronda” y desde el año 2006 al 2010 participa como miembro electo del Consejo Regulador de las DD.OO. Málaga, Sierras de Málaga y Pasas de Málaga.

Entre los años 2008 y 2009 realiza el curso AD-1 de Alta Dirección en el Instituto Internacional San Telmo en Málaga. Ha sido durante varios años miembro de la Junta Directiva de APYMER (Asociación de la Pequeña y Mediana Empresa de Ronda) como representante del sector vitivinícola y Consejero de Turismo del Ayuntamiento de Ronda.

En la actualidad compagina su labor de arquitecto con la gestión propia de su bodega y desde julio de 2016 vuelve a participar como Vocal Titular del Consejo Regulador de las DD.OO. Málaga, Sierras de Málaga y Pasas de Málaga.

MVAG: Buenas tardes, en primer lugar, muchísimas gracias concederme esta entrevista. Me gustaría saber si conoce los motivos por los que deseaba trasladarse a Ronda desde su residencia habitual en París, donde llegó a ser embajador de la UNESCO por Colombia.

PR: Bueno él ya era mayor y seguramente buscaba una ciudad pequeña para vivir y le encantaba Ronda. Además, aquí vive una amiga de su infancia, Dña. Maruja Putman, y le unía una muy buena relación con el Alcalde de Ronda D. Julián de Zulueta.

MVAG: ¿Qué relación mantenía con Julián de Zulueta? ¿Le habló alguna vez de su amistad?

PR: Muy buena. D. Julián de Zulueta, era alcalde del partido socialista (tenía parentesco con el también político del PSOE D. Julián Besteiro Fernández). El padre de Julián de Zulueta, era un diplomático español en Alemania. En una entrevista, D. Julian cuenta que cuando tendría 13-15 años, viviendo en Alemania y cuando volvía de la escuela se encontró a Hitler con todo su séquito la mañana siguiente a la noche de los Cuchillos largos. Tras ese episodio los padres decidieron abandonar el país, se fueron para Italia, luego a París y finalmente a Colombia.

En esta última ciudad, el padre de Julián de Zulueta fue profesor y llegó a darle clase a Rafael Puyana. Cuando llegó a Ronda, quiso conocer al hijo de su profesor. Y al parecer de ahí viene su relación.

MVAG: Me comentó Maruja que antes de vivir aquí, Rafael Puyana vivió en la residencia de los Fielding.

PR: Si, me lo comentó posteriormente Maruja, pero no la conozco.

MVAG: ¿Cómo conoció a Rafael Puyana?

PR: Fue en el año 1998 con motivo de la compra de la finca. Aunque supe después que había venido a Ronda en la década de los ochenta para visitar a Maruja Putman, al parecer volvió en el año 1992 para dar unos conciertos en la Expo '92.

Ella es quien realmente tiene la historia completa, porque eran amigos de la infancia y sus padres eran amigos. Rafico, como siempre lo nombra Maruja, era más pequeño, a veces lo dejaban en su casa y ella cuidaba de él.

Es una persona que conoce su vida y ha tenido muchas vivencias. En cambio, yo no he tenido tantas. Mi relación con él comenzó y finalizó en el año 1998.

En aquel tiempo un señor de Suiza vino a mi estudio de Ronda buscando un lugar especial para ubicar la sede de una Fundación. Trabajaba con el arquitecto Mario Botta, me ofreció colaborar con él en el proyecto como arquitecto local y yo le hablé de la finca de los *Descalzos Viejos*, una propiedad privada que por aquel entonces estaba cerrada, bastante abandonada y de la que apenas tenía información, pero que estaba bien ubicada, tenía historia y sabía que la vendían.

La persona a quien le habían encomendado la venta de la propiedad resultó ser un amigo, Javier Alba, que además fue administrador de la finca con el Sr. Puyana. Nos pusimos en contacto con él y concertamos una cita.

El estado de ruina del inmueble y el escaso mantenimiento de los jardines, que parecía una selva, hizo desistir al interesado, aunque en ese momento no me lo dijo.

En esa visita fue cuando nos enteramos que el propietario era D. Rafael Puyana, músico colombiano, que había intentado rehabilitar lo que quedaba en pie del antiguo convento y que había encargado el proyecto al arquitecto D. Rafael Lobón. Dicho proyecto no prosperó porque no fue aprobado por la Delegación Provincial de Cultura de la Junta de Andalucía. No tengo información de dicho expediente.

El Sr. Puyana tenía como casero a un chico joven colombiano; vivía en Ronda y estaba a cargo de la finca. Fue él quien nos facilitó la entrada.

Tras la visita, yo quedé con el encargo de ir a Málaga a consultar en Patrimonio la historia y el grado de protección del inmueble. En quince días me vería de nuevo con mi cliente para darle el informe pertinente. Nunca más volvió.

Informé a Javier Alba de lo ocurrido y como él sabía que yo me enamoré de la finca nada más verla, me animó para que la comprara.

Hablé con mi socio de estudio de arquitectura Flavio Salesi, él solo conocía la finca desde fuera. Cuando me preguntó que cómo era por dentro, le dije que era como “dar un paseo por el Generalife de Granada”, un lugar único, con un jardín-huerto histórico, con vistas al valle... un espacio mágico que había que rehabilitar.

A través de Javier Alba, nos pusimos en contacto con Rafael Puyana. Juntos los tres vimos todo con detenimiento. Él había comprado en anticuarios puertas, columnas, rejas y diversos materiales que había ido recopilando para su proyecto.

MVAG: ¿Cómo definiría su personalidad?

PR: Era muy educado, tranquilo y reservado. Más bien tímido. Muy metido en su música. Refinado en el trato...

MVAG: ¿Cómo recuerda los encuentros que tuvo con él?

PR: Antes de comprar *Los Descalzos*, tuve varios encuentros consecutivos en la finca y en el hotel Reina Victoria de Ronda donde se hospedaba.

Durante esos encuentros me contó brevemente quien era, cómo había venido aquí. Que su padre era muy amigo del alcalde de Ronda Julián de Zulueta, y que tenía también una amiga de la infancia en Ronda, también colombiana, Maruja Putman de Seymour (por aquel tiempo yo aún no la conocía). Me habló también del concierto de la Expo del 92, aunque no me dijo que había estado antes en Ronda.

Le costó bastante desprenderse de esta propiedad, pues había dedicado varios años a su proyecto, donde además de su vivienda, quería albergar en la antigua iglesia del convento un auditorio y traer su colección de claves a Ronda.

Vino desde París personalmente para conocernos y convencerse de que quedaba en buenas manos, quería despedirse de sus amigos y realizar la operación de la venta pronto ya que había decidido rehabilitar su vivienda Parísina y había desistido de su proyecto.

Tenía poco tiempo por sus obligaciones en su gira de conciertos (creo recordar que iba a Japón), pero su estancia se alargó algo más de lo previsto pues estuvo varios días enfermo y tuvo que guardar cama.

Creo que al final accedió a vendernos la propiedad porque intuía que nosotros podíamos desarrollar un buen trabajo.

Nuestros encuentros siempre fueron relativos a la compra venta. Tratábamos de ponernos de acuerdo en el precio y en las condiciones de venta. Por ejemplo, quería que nos quedáramos también con las antigüedades y a nosotros no nos interesaban porque no teníamos el mismo criterio de restauración que él. Teníamos, quizás por la diferencia de edad y profesión, visiones distintas de cómo actuar en este lugar.

Además, creo que él pretendía rehacer el edificio como en el siglo XVI y es muy complicado si no se conoce bien la normativa urbanística y otras consideraciones de restauración actuales.

MVAG: Esa manera de hacer historicista, también la llevaba a cabo en su música, buscaba la autenticidad en la antigüedad.

PR: No significa que él no tuviese razones de peso para ello, sino que los tiempos van cambiando, la normativa de aplicación no lo permitía y obligaba a trabajar con otros criterios de composición. Creo que era la primera vez que se enfrentaba a este problema, en un entorno complicado de suelo de especial protección y que necesitaba adaptar su proyecto a la normativa de Protección del Patrimonio dependiente de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

MVAG: ¿Qué eran *Los Descalzos Viejos*?

PR: Era un convento trinitario del siglo XVI. El convento fue erigido originalmente por la Orden de los Trinitarios Calzados en el año 1505 bajo la advocación de Ntra. Señora de los Remedios, denominación que conservó hasta 1608 en que al cederse a los Descalzos se consagró al Santísimo Cristo. Así pues el Convento se vincula a la historia de la Orden Trinitaria, tanto Calzados como a la rama reformada conocida como Descalzos.

MVAG: ¿Sabe por qué le gustó esta finca a Puyana?

PR: Seguramente por la belleza y emplazamiento del lugar.

MVAG: ¿Puede hablarme de cómo se encontraron *Los Descalzos Viejos*?

PR: En el documento que hicimos mi socio Flavio Salesi Chaves y yo en el año 2008, explicamos el estado en que se encontraba el inmueble y las fases de rehabilitación que se llevaron a cabo.

MVAG: Ha sido toda una labor de recuperación y restauración del edificio junto con todo el entorno.

PC: En uno de esos últimos encuentros que tuve con Puyana, me dijo que me iba a traer toda la documentación que había ido recopilando hasta la fecha, así como la carpeta con la documentación que él había conseguido. Efectivamente, al cabo de varios meses y con motivo de la firma de las escrituras, me hizo entrega de esta documentación...

Nosotros estuvimos estudiando los documentos que nos había dejado y nos dimos cuenta que dentro de esa documentación había una fotocopia del inventario que se hizo aquí en el siglo XIX con motivo de la Desamortización de Mendizábal. En la descripción que tenía la finca, había viñas y fue lo que a nosotros nos hizo plantear si además de rehabilitar el edificio, ¿por qué no recuperamos también el cultivo? Así que nos pusimos manos a la obra. Además, por aquel tiempo, se estaba haciendo una nueva denominación de origen, Sierra de Málaga, que amparaba los vinos tranquilos de la provincia, que siempre había sido conocida por los vinos dulces. Era la ocasión para elaborar también vinos blancos, tintos y rosados que demandaba el mercado y permitía recuperar los vinos que se hicieron históricamente en nuestra comarca de Ronda.

Justamente, entre una cosa y otra, iniciamos gracias a Puyana, esta aventura de plantación de viñedos, recuperación y rehabilitación del edificio y la elaboración de vinos hasta hoy.

Hicimos una buena labor de limpieza y rehabilitación de toda la finca intentando que no perdiera la belleza y esencia de lo que encontramos.

MVAG: ¿Habéis mantenido alguno de esos materiales?

PR: Lo esencial si y de las antigüedades solo nos quedamos con algunas rejas. La mayor parte se lo acopiado se lo vendió a un anticuario de Ronda.

MVAG: ¿Qué documentación tenía la carpeta que le facilitó?

PR: La documentación estaba formada por información que él había recopilado hasta la fecha.

Lo encargó a alguien que le enviaba notas y publicaciones que datan del siglo XIX. Además, había unas cartas, dirigidas a Puyana, de gente que le escribía sobre temas que él buscaba relacionados con *Los Descalzos*. Otras que él escribió y donde se demuestra que se interesó por conocer más sobre la historia del convento.

También se incluía el informe de los frescos de Matilde Rubio, o cómo se puso en contacto con Rafael Lobón para que hiciese el proyecto...

Bogotá, D.E., 25 de abril de 1989

Señor Don
Pedro Aguayo De Hoyos
Calle Jardín de la Reina, 4, escalera 4ª - 3ª. B.
Granada
España

Querido Pedro :

Al llegar a América del Sur he sufrido quebrantos de salud y por esta razón me he demorado en escribir y enviarle fotocopias de los documentos que pude reunir sobre lo relativo históricamente al Convento de los " Descalzos Viejos " de Ronda. Como usted verá, ya hay para rato y es mucho lo que falta por investigar y averiguar. El propietario anterior cree que los documentos originales de la fundación pueden estar en el archivo romano de San Carlino que imagino será la Casa-Madre de la Orden Trinitaria. Supongo que se podrá conseguir la dirección por medio de los Trinitarios de Málaga o de Antequera. Sería importante buscar en dicho archivo no sólo datos históricos pertinentes sino los planos del Convento y de la iglesia de Nuestra Señora de los Remedios cuyas ruinas queremos estudiar. Pienso regresar a Ronda entre el 10 y 20 de junio y le haré avisar por medio de nuestro común amigo Julián de Zulueta la fecha exacta de mi llegada.

Le envía un cordial saludo y un abrazo,

Rafael Puyana

Figura 114. Carta Rafael Puyana a Pedro Aguayo de Hoyos. Bogotá- Granada. 25-04-1989. Carta mecanografiada. Reproducida con la amable autorización de la bodega rondeña los Descalzos Viejos.

MVAG: ¿Podría hablarme más sobre quién fue Matilde Rubio y qué labor desarrolló?

PC: Matilde Rubio era una restauradora que trabajó en la rehabilitación de las pinturas del Palacio de Mondragón, por encargo de la escuela taller de Ronda donde trabajó también Rafael Lobón.

Rafael Puyana le encargó a Matilde Rubio, a través de Lobón, el estudio de unos frescos que se descubrieron tras hacer una serie de catas. Este estudio se hizo en julio de 1989, es decir tan sólo 3 meses después de haber comprado Rafael Puyana los *Descalzos*. El informe emitido por Matilde Rubio en aquel momento decía que las pinturas eran del siglo XVII. Nosotros mandamos hacer, una vez que estuvo rehabilitado el edificio, otro informe –en el año 2002– a otro restaurador, Francisco Castallo, que dictamina finalmente que las pinturas son del siglo XVI.

Imágenes de Santa Justa y Rufina, que posiblemente pintó Alonso Vázquez, de quien se sabe que vino a Ronda a hacer un trabajo. Él trabajaba con Pacheco, el suegro de Velázquez. Alonso Vázquez llegó a ser el mayor fresquista de la época y es muy probable que fuera él y su taller quienes realizaran la obra.

MVAG: ¿Recuerda cuándo adquirió la propiedad el Sr. Puyana y cuándo os lo vendió a ustedes?

PR: Compré *los Descalzos* a “Don Rafael Antonio Lázaro Puyana Michelsen”, en el año 2 marzo de 1998.

Según las escrituras inscritas en el registro de la propiedad de Ronda, Tomo 112, libro 68, folio 202, finca 162, inscripción décima menciona cómo Puyana se lo compró el 4 de abril de 1989 a Doña María Leticia Aritio Saavedra, que era la mujer de José Ignacio Álvarez de Toledo Eizaguirre.

A su vez, Álvarez de Toledo se lo había comprado a las señoritas Izquierdo, que eran de Ronda.

Como curiosidad. aquí trabajaban dos familias formadas por dos hermanos. Uno de ellos hizo una gesta heroica durante la Guerra Civil española y le dieron un reconocimiento: una Medalla al Valor, el título de Excelentísimo y una paga que no recibió en su día, porque la notificación enviada al Ayuntamiento de Ronda fue guardada en un cajón y nadie se preocupó de encontrar al beneficiario. Al cabo de muchos años, se descubre que no había sido tramitada y finalmente consiguen que le llegue al interesado con titulares en los periódicos de la época.

Al hombre ya mayor le dan la medalla, el título de Excelentísimo, y el dinero correspondiente. El señor que trabajaba aún en la finca dijo “si yo soy Exmo., no trabajo más en el campo”. Así que colgó su chaqueta, la puso en un naranjo y se fue. Supe de la historia porque me la contó Juan Clavero, sobrino de las Stas. Izquierdo y que me ratificó cuando conocí a un hermano del “Exmo”. De hecho, tengo una fotografía de su hermano con la medalla.

El anterior propietario a Puyana, Álvarez de Toledo, fue quien descubrió y rehízo una alberca que estaba enterrada, y en cuyo interior se encontró la casaca de un oficial de Napoleón que al parecer quedó allí enterrado (esta propiedad fue ocupada por los franceses durante la Guerra de la Independencia). Él me contó que se encontró la casaca y rehízo la alberca.

Más tarde, pude comprobar que, en una publicación sobre la historia de Ronda de 1908, creo recordar, se mencionaba una historia de un oficial francés que había quedado con una guapa rondeña en el lugar y resultó ser una emboscada. Se oyó un disparo y no se supo nada más de él. La historia casa con el descubrimiento de la alberca de Álvarez de Toledo.

Fíjate en estas piezas de aquí, son las originales que decoraban la alberca. Al taparse se perdieron, pero ésta en cuestión, la dejó Álvarez de Toledo como testigo. Fui hace unos años en 2013, estuve en Palos de la Frontera (Huelva) viendo el Monasterio de Palos, y me senté en un banquito al final de la iglesia donde quedan unas piezas que me sirvieron para datar la alberca en el siglo XVI, la misma fecha que los monjes.

Álvarez de Toledo encargó a Cerámicas Santa Ana que le hiciesen un dibujo parecido o réplica para decorar la alberca, dejando estas piezas originales como testigo.

En la finca existen piezas romanas que seguramente esto la trajeron en su día los monjes desde la antigua Acinipo, “tierra de acinos”, “tierra de uvas” y una bodega que es lo que ha terminado convirtiéndose este edificio.

En el S. XIX, tras la desamortización, la finca pasa a manos privadas.

MVAG: ¿Le comentó alguna vez lo que quiso hacer en los Descalzos? Es decir, ¿Por qué desea comprarla y rehabilitarla? ¿Qué utilidad quería darle a ese proyecto?

PR: Al parecer, como te comentaba antes, quiso recuperar los edificios y llevar en lo posible la iglesia a su estado primitivo, con artesonados de madera, recomponiendo lo que era el presbiterio, incluso hacer su vivienda aquí y hacer todo un complejo, un auditorio y un lugar donde tener los instrumentos, toda esa colección de claves, que él tenía. Es decir, pretendía recuperar el antiguo oratorio como auditorio, traerse su colección de claves y hacer una vivienda dentro del conjunto edificatorio. Algunos de ellos están en la Fundación Archivo Manuel de Falla, el fondo que tú estás estudiando ahora.

Yo creo que lo que quería era dejar ese fondo y una posible Fundación Rafael Puyana en manos de alguien de confianza y que quedara al final con todo en un lugar.

MVAG: ¿Puyana le comentó alguna vez en esos encuentros, por qué fue rechazado ese anteproyecto por la Comisión Provincial de Patrimonio de la Consejería de Cultura de Málaga?

PR: Eso mejor te lo va a comentar Rafael Lobón, porque fue quien hizo ese proyecto. Lo único que sé es que siguió adelante.

En el campo no se puede construir fácilmente, necesita autorización de la Delegación Provincial de Urbanismo y del Ayuntamiento. Es verdad que una ley posterior de 2002 endurece las medidas de protección, pero en aquel tiempo, aunque se podía construir en función a los parámetros que figura en el PGOU de Ronda, esta zona está considerada de especial protección.



Figura 115. Las cerámicas. Reproducida con la amable autorización de la bodega rondeña los Descalzos Viejos.

Puede ser que por esa fecha se acabase de aprobar el plan de Ronda, con lo cual aquí teníamos una zona de “suelo no urbanizable especialmente protegido”, por lo que únicamente te permiten rehabilitar pero no puedes hacer obra nueva. Tienes que justificar muchísimo que es una “actuación singular de especial relevancia para la comunidad”, y tener la autorización del Ayuntamiento, Málaga y Sevilla.

Podía haber sido aprobada la obra, porque había una justificación suficiente para ello. Pero todo esto conlleva demasiado tiempo y energía y creo que Rafael Puyana se cansó.

MVAG: Y ¿por qué ha podido usted rehabilitarlo?

PR: Porque yo tengo treinta años de profesión, aunque en aquel tiempo menos, unos quince menos, y he desarrollado mi vida profesional trabajando en Ronda en el Conjunto Histórico de la Ciudad, por lo que esta tarea era parte de mi trabajo habitual.

MVAG: ¿Conoce por qué Rafael Puyana eligió a Rafael Lobón como arquitecto?

PR: Supongo que alguien, o incluso el propio Zulueta le presentaría a Rafael Lobón, que por aquel entonces estaba trabajando para la Escuela Taller en la rehabilitación del Palacio de Mondragón, que luego se convertiría en el Museo de la Ciudad. Pero como digo, es una suposición mía.

Las Escuela Taller fueron unos programas que desarrolló el dibujante y arquitecto José María Pérez, conocido como “Peridis”, porque vio que parte del patrimonio se estaba perdiendo porque la Administración Local no disponía de recursos. Entonces, él desarrolló un sistema en el que implicaba a la Administración Central y Autonómica para que los jóvenes aprendiesen un oficio y se formasen, además de ser remunerado por ello.

MVAG: ¿Qué utilidad le estáis dando actualmente a *Los Descalzos Viejos*?

PC: Actualmente es una bodega de vinos y también nuestro Estudio de Arquitectura. Es un lugar de encuentro, recibimos muchas visitas en relación al turismo enológico, organizamos conciertos -de varios géneros- exposiciones y teatro.

MVAG: ¿Dónde estáis haciendo actualmente los conciertos?

PC: Lo estamos haciendo al aire libre, ya que el interior de la iglesia está ocupado por las instalaciones de la bodega...

De hecho, Maruja Putman siempre nos dice “lo que habéis hecho, es lo que Puyana siempre ha querido hacer”. De alguna manera, cuando viene y ve los encuentros de arte, siente el espíritu, aunque no sea la imagen final que su amigo pretendía.

MVAG: ¿Ha asistido a algún concierto del maestro?

PR: No he asistido a ningún concierto, pero sí he oído alguna grabación. Pensé que Rafael Puyana vendría una vez que nosotros hubiésemos hecho la rehabilitación. De hecho, quedamos en ello, que incluso realizaría un concierto. Yo creo que no vino porque en su interior, no quería ver otro proyecto distinto. Él tenía una idea muy clara de cómo quería hacerlo y no quería saber qué es lo que había hecho otro.

Me decían que había venido a Marbella pero que no había subido porque estaba mal del corazón y las alturas no le venían bien...

Quien sí ha ido siempre a todos los conciertos ha sido Maruja Putman.

MVAG: Tengo constancia, a través de los programas de concierto que me ofreció Maruja Putman que realizó aquí en Ronda un concierto en Santa María la Mayor 07-07-1984. ¿Ha oído hablar de él?

PR: Él se fue integrando en la vida cultural y musical en Ronda. Él era una personalidad distinguida y le pedirían seguramente que ofreciese un concierto.

En aquella época, el párroco era Don Gonzalo Huesa. Un hombre cultísimo, pero ya murió.

También puede darnos información Pepa Becerra, hija del Sacristán de la Iglesia Santa María la Mayor. Esta señora, profesora de historia y concejala de cultura de Ronda. Es muy probable que lo supiera, como hija del sacristán que era.

Paco Retamero llamó a Pepa Becerro, para saber si ésta tenía conocimiento de este concierto. No sólo indicó algunos recuerdos que tenía del mismo, sino que nos acompañó al lugar donde estuvo situado el clave y las obras que interpretó.

PB: Fue un concierto bellissimo por dos razones. La primera por el propio instrumento. Era un clave, yo creo que del XVII. Era una pieza de arte. El sonido era muy particular, tal y como lo tienen los instrumentos antiguos. Y en segundo lugar por la interpretación que hizo, donde realizó obras de J.S.Bach y Scarlatti. La iglesia estaba abarrotada. El concierto fue espectacular e impactó muchísimo y se le dio mucho realce, que era un músico importantísimo, entonces la iglesia se llenó.

No sé si se enmarcó dentro de aquellos conciertos que se dieron con la Menéndez Pelayo. El alcalde de Ronda de aquella época Julián de Zulueta y Cebrián, cuya legislatura fue de 1983-1987. Seguro que él tiene algo que ver y se implicaría, sobre todo por el nivel cultural de Zulueta y la importancia que le daba al arte y la belleza. Julián tenía mucha sensibilidad para la naturaleza y las obras de arte.

MVAG: Llegados a este punto, creo que, que no tengo más preguntas. He de agradecerle enormemente su tiempo dedicado e información facilitada. Ha sido todo un honor haber podido hablar con usted y estoy muy contenta con la su colaboración en este estudio musicológico. Muchas gracias por el tiempo y atención dedicados.

RL: El placer ha sido mío.

7. Entrevista N° 7 a Rafael Lobón

Avda. España N°3 Edificio Mirasol Portal B 3 G. 29680. Estepona (Málaga, España). 23-09-2016, 17 h.

Biografía de Rafael Lucas Lobón Martín

Fue el arquitecto elegido por Rafael Puyana para llevar a cabo la rehabilitación del inmueble los *Descalzos Viejos* de Ronda. Su contacto más estrecho se desarrolló a finales de los años 80 y principio de los años 90.

MVAG: Buenos días, en primer lugar, me gustaría agradecerle que me haya concedido esta entrevista. Me gustaría saber ¿cuál fue el inicio de la relación con Rafael Puyana?

RL: Si recuerdo bien la trayectoria, cuando él puso en marcha el proyecto de venirse a Ronda, compró los Descalzos, primero hubo una fase donde estuvo buscando sitio. Fue en torno al año 1987.

En ese año yo estaba trabajando en la Escuela Taller de Ronda y en esa época, el alcalde de la ciudad era Julián de Zulueta.

Le recomendaron algunos arquitectos, de los cuales algunos conozco. Por lo que yo sé, de alguna forma, él quería un arquitecto que se amoldase a lo que él quería hacer, no uno que le hiciese el proyecto, sino que le ayudase a hacer el suyo.

Fue Julián de Zulueta quien nos presentó y enseguida hubo entendimiento. Para mí fue muy fácil. Por aquella época yo estaba también metido en el mundo de la música en aquella época, habíamos hecho un estudio de grabación aquí... y yo creo que eso de alguna forma nos vinculaba.

Puyana me explicó que estaba buscando un sitio para instalarse en la zona.... No había decidido Ronda, y de hecho, estuvimos buscando en varios sitios, en Marbella incluso.

Que curiosamente, una de las posibilidades que estuvimos viendo fue un centro histórico en Marbella, un claustro de un antiguo convento trinitario, del que al final estoy haciendo yo el proyecto de restauración.

Miramos aquello y me preguntó que qué opinaba. Y realmente, del edificio lo único que quedaba era el claustro, entonces no había posibilidades para lo que él quería hacer y se desestimó.

Después estuvimos viendo algunas casas en la parte histórica de la ciudad de Ronda, viendo varias situaciones, pero no acababa de parecer una clara. Había una que había sido un antiguo convento... estuvimos viendo algunas casas, pero en torno al centro porque él quería rehabilitar una en torno a esa situación. No se todas las andanzas que hizo, pero sí le acompañé en algunas, como la de Marbella y en algunas de Ronda.

MVAG: ¿Qué perfil de casa buscaba?

RL: Él buscaba una casa histórica, del tipo de los Trinitarios de Marbella. Quería rehabilitar un edificio con una cierta solera. Date cuenta que la casa familiar de Rafael está en el centro de Bogotá, es un antiguo palacio.

MVAG: ¿Sabe qué motivos le hicieron decantarse por Ronda?

RL: Los motivos formaban parte del ámbito más personal y yo no las llegué a conocer nunca.

Aunque él era muy urbano, pero creo que en un momento determinado, influenciado, optó por el camino de comprar la finca los Descalzos. Más que nada porque él tenía un ayudante, del que ahora mismo no recuerdo el nombre, que le gustaba mucho el campo, que disfrutaba con el tema de los frutales. Entonces yo creo, que influenciado por el tema de esa situación.

Este era el mismo chico que cuando Rafael Puyana iba a dar conciertos, él cogía la furgoneta y se llevaba los claves a todos los conciertos. Y mientras Puyana cogía el avión e iba a ofrecerlo.

Rafael no era de campo, no se manejaba muy bien porque era una persona urbana, acostumbrada a París y a la vida social de allí. Eso era su mundo. Creo que, por contentar a su entorno, dio un giro hacia los Descalzos.

Entonces tuvo la oportunidad de comprarlo bien, y los adquirió. Cuando ponemos en marcha el proyecto, se lo toma con mucha ilusión y entusiasmo, es cuando más se establece en Ronda.

MVAG: En una de las críticas que he encontrado¹⁶⁶², expone que “su centro de operaciones” era Ronda. ¿Cuánto tiempo llegó a permanecer allí?

RL: Pienso que él nunca ha llegado a vivir en Ronda. Él pasó temporadas. Entonces cuando él estaba más implicado con el proyecto de los Descalzos, pues entonces, que yo recuerde, alquiló dos casas. Una que estaba en la ciudad, que pertenecía a una americana, muy cerca del mirador de San Sebastián en Ronda. La bajada que hay hasta el palacio de Salvatierra. Estuvo allí una temporada e iba y venía desde París, que era donde tenía su base.

¹⁶⁶² TAPIA, J. L. «Rafael Puyana señala a Manuel de Falla...», p. 49.

Si no recuerdo mal, mientras el proyecto se va a desarrollar, Puyana y esta familia se establecen en la casa de los Fielding en Ronda. A él le gustó la casa e incluso la estuve viendo para ver si podía rehabilitarla. Entonces se deshace de algunas propiedades que tiene en París y traslada a Ronda a la familia que lo cuida. Esta familia, formada por Romelia y Enrique, actualmente vive en París, aunque uno de sus hijos, que se llama Ricardo León, está viviendo en San Pedro.



Figura 116. Partida los Morales 94, 29400 Ronda. Pista la Hedionda vista por Google Maps [consultado 15-01-2017].

MVAG: ¿Qué factores influyeron en que finalmente eligiese los Descalzos?

RL: Ronda tiene un atractivo importante como ciudad histórica, como leyenda, como el hecho de que estaba Julián de Zulueta allí. Este estuvo unos años como alcalde de Ronda. Tenía una casa espléndida en el centro de la ciudad junto al Palacio de Mondragón, que además estaba vinculada con los Descalzos, porque había sido en una época una especie de sucursal del convento los Trinitarios cuando empezaron a aparecer los problemas de desprendimientos... Curiosamente, la casa de Julián estaba vinculada a la propiedad que compró Rafael.

Cuando Puyana tiene claro que se va a mudar a Ronda, es cuando busca una casa y contacta –no me acuerdo cómo– con los Fielding. No sé si fue a través de Maruja Putman o Julián de Zulueta.

Los Fielding le alquilan la casa. Allí se lleva unos cuantos instrumentos. De todas las que tengo del trabajo fotográfico bastante completo que se hizo, he encontrado tan sólo dos fotografías. Ahí se ven los instrumentos que tenía. Son de un reportaje fotográfico que le hicimos para unos programas de conciertos que iba a dar en Granada o Santiago me parece.

MVAG: ¿Qué quería hacer con las claves?

RL: Su duda estaba en qué pasaría con su colección de claves. En un principio, la situación política en Ronda era muy favorable con Julián de Zulueta como alcalde, pero al salir éste del ayuntamiento, tuvo uno de los primeros desencuentros que le repercutieron en el proyecto. Después, todos los problemas que empezaron a surgir con cultura, cuando pusimos en marcha el Proyecto de los *Descalzos*. Digamos que esta es la etapa que yo colaboro más con Rafael.

Es más, cuando una vez le pregunté sobre qué pretendía hacer con su colección, no me contestó. No sé si es que no los tenía claro o era una información que guardaba para sí. Porque los instrumentos eran como sus hijos.

Teníamos una restauradora que yo tenía en la escuela taller, Martín d'Arrubio, que hizo el estudio de los frescos que encontramos, que ahora están restaurados.

Ese proyecto, del que conseguimos la aprobación de cultura al final de todo, y en cuya visita asistió el Alcalde de Ronda, los responsables de cultura...

Recuerdo una anécdota que ocurrió durante la visita en la que Rafael casi se mata porque se rompió el suelo cuando estábamos en la parte de la capilla – donde él tenía la intención de buscar un artesonado - y había un altillo que había sido reutilizado como almacén. No se hizo mucho daño. Yo creo que también fue una especie de señal.

MVAG: ¿Cuándo se descubrieron los frescos?

RL: Cuando estuve inspeccionando el edificio e inspeccionando los planos, haciendo el inventario de las piezas que estaban, vi rastros de pintura allí y entonces llamé a Matilde –que era la restauradora de la

escuela- y lo estuvo documentando. Aunque no sé dónde puede estar ese estudio inicial, éste se incluyó en la tramitación que hicimos para cultura.

MVAG: ¿Qué líneas tenía el proyecto que trabajasteis?

RL: Yo quería darle un enfoque más moderno al proyecto, pero sé que Rafael quería darle un enfoque más clásico, así que me adapté a la situación.

Una de las cuestiones, por ejemplo, es que él quería encontrar un artesonado original para la capilla, y quería encontrar columnas y demás elementos para la rehabilitación. Entonces estuvimos viéndolos y viajando por diferentes sitios como por ejemplo por el norte de Francia, donde buscamos columnas y arcos para un patio porticado; por la zona de Castilla buscamos puertas; en Granada localizamos un artesonado de unas monjas...

De hecho, cuando hemos ido a Granada, quedándonos en el Alhambra Palace o en otro hotel, recuerdo que quería ir de incógnito y no podía porque automáticamente Maribel lo localizaba y aparecía en escena. Él quería llegar con discreción porque no quería explicar qué hacía en Granada.

Me acuerdo que alguna de las veces me decía “esta vez no vamos al Alhambra Palace porque automáticamente avisan a Maribel”. Creo recordar que fue la época cuando estábamos buscando el artesonado famoso y no quería dar explicaciones porque estábamos haciendo medidas para ver si valía, después había que ver qué pasaba con patrimonio y cultura iba a autorizar el cambio de emplazamiento, qué pasaba con las monjas –si lo vendían o no- ... era un tema bastante delicado.

Localicé para rehabilitar el ábside, una buena cantidad de piezas de la cúpula. También quería restaurar las pinturas.

Puyana tenía el concepto de encontrar elementos que pudiesen contribuir a darle un carácter más popular, como la arquitectura de los Descalzos.

MVAG: ¿Finalmente pudo comprarlas?

RL: Estuvimos viendo en Olmedo viendo puertas, y apalabró algunas cosas pero no sé si las llegó a comprar.

En la casa de los Fielding sí recuerdo que había unas puertas que compró en Marruecos.

MVAG: ¿Cómo pretendía decorar los Descalzos?

RL: La decoración de los Descalzos pretendía ser muy sobria, como la imagen que tenía de la arquitectura colonial de Bogotá, donde él vivía con su familia. De hecho, me regaló un libro que hablaba de las características de esta arquitectura. Su idea podría ser esa “vuelta al origen” a la residencia familiar. Son casas muy sencillas, suelo de barro oscuro, paredes lisas, muebles antiguos, una luz muy controlada...

Recuerdo que, por aquellos años, el tema de Colombia estaba muy difícil. Eran los años de plomo, y cada vez que iba, tomaba muchísimas precauciones.

No estaba influenciado para nada por el concepto parisino del arte, sino que mantenía la estética española, eso era un poco el *leitmotiv* de él.

Al igual que en su música, él estaba buscando la autenticidad. En la música histórica no se quería plegar en el gusto de ahora.

MVAG: ¿Conoce a la familia de Rafael Puyana?

RL: No he llegado a coincidir con ellos, pero es la familia de Rafael y como hemos tenido muy buena amistad, en algunos momentos me ha contado historias de su familia. Y tengo el ambiente, no ningún recuerdo en concreto.

MVAG: ¿Te comentó algo sobre sus recuerdos en la casa en Colombia?

RL: Yo creo que él tenía el recuerdo de la arquitectura colonial. Él tenía esa idea. Eran años muy duros en Colombia. Cuando él iba allí tenía que andarse con mucho cuidado, porque realmente era una situación muy delicada la que se vivía allí.

MVAG: Como sabrá, su profesora fue Wanda Landowska. Me gustaría saber si le comentó algo sobre ella y si quería continuar desempeñando la labor que comenzó en Saint-Leu-la-Fôret.

RL: Era la figura de referencia. Pero él habló conmigo sobre ella y me comentó cosas que podíamos compartir.

La idea de los Descalzos tenía raíces, un sustento muy fuerte. Cuando trabajábamos juntos me hacía sentir que estábamos cumpliendo una misión, que no era un mero capricho donde invertir dinero.

MVAG: ¿Qué proyecto quería hacer en los Descalzos Viejos de Ronda?

RL: Bueno pues el proyecto no sé dónde anda, pero lo que él quería era rehabilitar la capilla de la iglesia como una gran sala de conciertos, colocar allí sus instrumentos, toda la colección de claves. También quería una zona para la familia que lo cuidaba y otra para él.

El enfoque estaba en esa dirección. Él estaba sobre la base de si él depositaba allí sus instrumentos, yo creo que él quería tener ciertas garantías de que después podía ser una fundación o alguien se iba a hacer cargo de eso. Yo creo que ahí influyó mucho el cambio de orientación del ayuntamiento, porque las garantías que podía tener con Julián de que el Ayuntamiento de Ronda se hiciese cargo de ese patrimonio,

se vinieron abajo cuando Julián ya no estuvo al cargo del ayuntamiento. Con Julián se pretendía dar un enfoque más cultural a Ronda, ya que la ciudad tiene mucho encanto; y hacer algo parecido a Cuenca. Pero al no proseguir esta idea, le entró una cierta duda.

También se juntó que el ayudante que él tenía, que estaba muy entusiasmado con el tema del campo se puso enfermo y murió, unidos a que él era muy urbano.

Cuando finalmente desiste del proyecto y me lo comenta, además fue una época donde hubo una crisis inmobiliaria fuerte, entonces él decidió volverse a París. Una de las razones que me explicó, -porque habíamos trabajado durante tanto tiempo y teníamos una ilusión conjunta, que de alguna forma fue un disgusto después de todo el esfuerzo que hicimos y no haber aquello levantado-, fue cuando me decía “Mira Rafael, es que resulta que yo voy a Ronda y al final me veo viendo la televisión”. Claro, no tenía vida social –excepto a Maruja Putman y a Julián de Zulueta– y se pasaba el día ensayando horas y horas. Pero al terminar de ensayar, no tenía mucho más que hacer allí.

A eso, añádele que tenía un problema de glaucoma y de corazón y la altura no le sentaba nada bien.

Se fueron juntando una serie de situaciones que al final lo vio que el proyecto no crecía.

Antes que el proyecto estaba él y entendí que desistiese finalmente de Ronda. Me parecía más importante Rafael como persona y como músico. Al fin y al cabo, los proyectos se pueden realizar o no. Este no se llegó a hacer, pero sí se hizo el de Paco Retamero.

Tampoco coincidían las cosas para que él se quedase en Ronda. Tenía una base en París, es una figura mundial a nivel de música histórica y, por tanto, el principal valor de la situación era él.

MVAG: ¿Conoce cuáles fueron los instrumentos que se trajo?

RL: Él hablaba de instrumentos, pero no específicamente de cuáles. Los que se trajo a Ronda a la casa de los Fielding fueron dos o tres claves, algunos aparecen en las fotos creo recordar. También sabía que tenía otros en París...Tenía los instrumentos que movía para hacer los conciertos y otros para su estudio personal que nunca los trasladaba.

Pero nunca hice un plano donde ubiqué cada uno de los instrumentos. Tampoco creo que él lo tuviese decidido. Él y sus instrumentos digamos que era su mundo y era una materia más reservada. Seguramente yo tampoco lo hubiese entendido.

Alguna vez he hablado de los instrumentos con él, donde me comentaba que había comprado algunos instrumentos históricos originales, otros que había restaurado o había mandado construir a partir de modelos. Es decir, todo eso es un mundo que hay que conocer muy bien y ser especialista.

MVAG: ¿Cree que Rafael Puyana ideó hacer en Ronda un centro que hoy guarda su legado?

RL: No creo, pero bueno yo pienso que si hubiese seguido adelante el proyecto y Julián hubiese seguido en la alcaldía, la idea que él tenía podría haber tenido un sentido. De alguna forma Granada y la Fundación Falla, tiene el respaldo de la figura a la que representa. En cambio, Ronda no tiene esa tradición.

También la vinculación de Puyana con Granada es indudable, pero con Ronda era más circunstancial. Puede ser que en un principio Julián de Zulueta le propusiese la creación de este posible centro para incrementar la vida cultural de la ciudad, pero no se llegó a realizar nada.

MVAG: El proyecto finalmente no se llevó a cabo, ¿qué impedimentos puso Cultura para no aceptar el proyecto?

RL: Si muchos. Cultura es toda la documentación, es decir, la historia burocrática. Nos marearon todo lo que quisieron y pasó por varias comisiones. Fue un poco desesperante porque Rafael lo que quería era llevar a cabo el proyecto. El mayor desánimo vino cuando nunca llegó a poder realizarlo.

MVAG: ¿Cuánto tiempo estuvisteis así?

RL: Yo diría que estuvimos, entre que arrancamos y lo pusimos en marcha, lo trabajamos y cambiamos varias cosas hasta que estuvo a su gusto, yo creo que por lo menos tres o cuatro años estuvimos con el tema.

De hecho, en torno al año 92-93 yo ya no estaba en la escuela taller y seguía con el proyecto de Rafael.

MVAG: ¿le expusieron los motivos?

RL: Finalmente el proyecto se aprobó. La aprobación de cultura llegó tarde. Por eso fue por eso que después Paco Retamero me llamó para pedirme el proyecto para hacer otra cosa distinta y no tener que pasar otra vez por cultura. Lo cual es muy razonable y se evitó tener que pasar por todo el calvario que nosotros pasamos.

Por una parte, creo que no llevarlo a cabo fue una suerte. Humanamente creo que el proyecto era muy bonito, pero no era lo que más le convenía a Rafael por muchas razones. Mi opinión es que se hubiese enterrado un poco en vida.

Le costó mucho desprenderse de esa propiedad por toda la ilusión, empeño, trabajo y esfuerzo que pusimos en el proyecto.

Con la perspectiva del tiempo, creo que hubiese sido un error para lo que pretendía hacer, porque requería una inversión económica muy importante... Yo lo sentí en su momento no hacerlo, porque te encariñas

con estas cosas, pero desde el punto de vista personal de Rafael, a mí me parece que fue un acierto no proseguir. Él supo parar a tiempo, ver su situación y saber que no era lo que más le convenía en ese momento. Me lo dijo y lo entendí muy bien porque lo importante estaba en la persona que tenía un valor como músico irreplicable.

MVAG: Retomando el tema anterior de Julián de Zulueta y Maruja Putman, ¿Qué proyectos profesionales le unieron con Rafael Puyana?

RL: Por comentarte algo sobre Julián, que no sé si conocerás, es hijo del ministro de la república Luis de Zulueta. Viajó a Alemania, porque a su padre lo nombraron embajador en Berlín en pleno auge del nazismo. Parte de esa historia la cuenta en el libro *El señor de los mosquitos*, una serie de relatos que éste le cuenta a María García Alonso. Se llama así en honor a su lucha constante por erradicar el paludismo cuando trabajaba como epidemiólogo en la Organización Mundial de la Salud (OMS). También ha sido presidente del Patronato de la Sierra de las Nieves, hasta su muerte ha sido el presidente de la Institución libre de enseñanza...

Tras la guerra, Julián de Zulueta se exilia en Colombia, después se va a estudiar a Inglaterra y allí se enamora y se casa con Gillian Owtram, que aún sigue viviendo aquí en Ronda.

Elige Ronda para vivir cuando termina su trayectoria profesional. No sé si sabrás que Fernando de los Ríos es tío de Julián de Zulueta y Francisco Giner de los Ríos también tiene parentesco con la familia. Giner era natural de Ronda y Julián me contaba que siempre decía cuando le preguntaba si volvería a la ciudad “mientras el cuerpo me dé sombra, no volveré a Ronda”. Aunque ahora la situación ha cambiado porque hay una asociación, puede que en esa época tuviese en cuenta el desapego de los rondeños.

En Ronda se presenta como alcalde independiente. Los rondeños no lo han apreciado nunca porque el enfoque que quería darle, chocaba un poco con el espíritu de la ciudad.

Si no recuerdo mal, cuando Julián murió y se esparcieron sus cenizas en “Los pinsapos”, Maruja Putman me dijo que lo conoció en Colombia y se volvieron a reencontrar en Ronda. Únicamente yo conocía a Julián porque estaba en la escuela taller, pero no a Maruja ni a Rafael, que ambos eran colombianos, y fue Julián quien me los presentó. Fue una coincidencia y también un apoyo para Rafael que Maruja estuviese allí, a quien conocía desde la infancia.

Digamos que esa fue la base que propició en Ronda el encuentro entre estos tres colombianos.

MVAG: ¿Qué tipo de actividad musical desarrolló en Ronda?

RL: Yo creo que básicamente, él estaba preparando grabaciones y conciertos. Tenía una rutina bastante establecida de ensayos. No se levantaba muy temprano, desayunaba y se ponía con sus partituras y claves. Lo que no sé es si antes de entrar yo en escena realizó algún concierto en la Ciudad.

MVAG: Sí, de hecho, fue el 7 de julio de 1984 en la Iglesia Santa María la Mayor

RL: Yo entré en Ronda en 1985, así que ese concierto fue antes. Y Conocí a Puyana en el año 1986-1987. He oído hablar de ese concierto, pero por desgracia no he estado y no tenía relación con él en esa época.

MVAG: Hablando de conciertos, ¿ha asistido a alguno ofrecido por el maestro?

RL: Yo en los conciertos que he estado han sido en el Auditorio Manuel de Falla de Granada y en la EXPO del 92 en Sevilla. El concierto del día de Colombia que por expreso deseo de Rafael no quiso que se diese en ningún lugar de la EXPO y que finalmente se hizo en una capilla en una iglesia del convento de Santa Isabel en el centro de Sevilla. En el concierto estuvo Gabriel García Márquez y fue el mismo Rafael quien me lo presentó.

MVAG: ¿Qué recuerda de esos conciertos?

RL: Del de Granada no lo recuerdo muy bien. Lo que sí recuerdo fue el de la Expo. Fue sorprendente porque era el Día de Colombia y estaba toda la comitiva de la Expo. Se habían gastado todos los gobiernos mucho dinero en los pabellones... y Rafael dijo que no daba el concierto en ningún lugar de la Expo.

El lugar tenía una acústica maravillosa. Rafael, como músico, era muy sensible a los temas acústicos. En una de las conversaciones así que hemos tenido más largas era el tema de la acústica.

Además de que los pabellones de la Expo no tenían buena acústica, el entorno tampoco se prestaba porque era absolutamente artificial, de masas etc.

Recuerdo que él tenía un truco, y es que partía de la realidad de que todos estamos sordos por todos los ruidos que tenemos alrededor. Su truco se basaba en tocar inaudible cuando empezaba el concierto. Son de estas cosas que primero te sorprenden y después lo entiendes. Pretendía acondicionar el oído de las personas a la música. Es verdad que estamos sordos pero lo que buscaba era forzar el oído para que sintiésemos cuando subía el nivel de volumen.

El caso contrario ocurría con Jordi Savall. El valor que ha hecho este sobre el patrimonio es de divulgación, mientras que Puyana lo hizo en la línea purista.

MVAG: Además de la música, ¿en qué estaba interesado Rafael Puyana?

RL: Siempre ha estado muy interesado en todos los temas de arte y las humanidades. Es un músico de referencia, pero sobre todo un humanista. Lo que he apreciado en Rafael es una calidad humana impresionante.

MVAG: ¿Cómo definiría su personalidad?

RL: Pues no lo sé, porque son personas que tienen como un montón de facetas y es complicado definirlo. Pero creo que fue una persona con una gran sensibilidad, humanidad, forjado en un espíritu clásico de tener una familia a su servicio a que trataba como su familia. Romelia había aprendido a cocinar comida francesa y en casa de Rafael se comía de escándalo.

Rafael era gusto en toda su dimensión, daba igual que fuese la comida, ... él era arte. Recuerdo cuando fuimos a ver *El sol del membrillo*¹⁶⁶³ una película sobre el pintor español Antonio López en la que explica cómo se hace una obra de arte. Me gustó mucho verla con él porque desvela, cuando vemos el arte y la mitología que hay en torno a las grandes obras, y con Rafael era como un poco así. Estás conviviendo con un artista que es de verdad, que lleva impregnado el arte, es decir, que no es una pose, y eso es lo que tenía de atractivo la persona.

MVAG: ¿Cuándo lo vio por última vez?

RL: Es más, una de las últimas cenas en torno al 98 quizás, cuando se vuelve a París. Para no desarraigar a los hijos adolescentes de Romelia, compró un piso en San Pedro, donde se quedaba cuando venía y era ahí donde lo veía. De hecho, la última cena fue allí en ese piso y fue bastante divertida. Estuvimos hablando de Jordi Savall, Julián de Zulueta, de las últimas grabaciones que es cuando me dijo “te voy a mandar las últimas grabaciones” y al poco tiempo las recibí con una nota que venía a decir “mira Rafael aquí tienes un montón de trabajo por hacer”. La historia acabó cuando me agradeció que le diese el artículo que fue publicado por *el País* sobre Julián de Zulueta por el tema del libro.

MVAG: Aparte de las fotografías ¿Conserva algún documento de Rafael Puyana?

RL: Sí. Me regaló un libro de arquitectura colonial. Además, yo conocía su música por los discos que él me mandaba, la discografía era difícil encontrarla. De hecho, el último regalo que me envió fueron las últimas producciones que había hecho de Bach y Scarlatti.

Rafael Puyana
00, rue de Grenelle
75007 Paris - Francia

Paris, 12-09-12

Señor Don Rafael Lobón
Avenida España n° 3B, 3° G
Estepona 29680 ESPAÑA

Querido Rafael,

Me interesó mucho la entrevista con Julián de Zulueta que tuviste la gentileza de dejarme en el hotel de San Pedro en vísperas de mi viaje.

No sabes con cuanto gusto pasé el rato conversando contigo. Los años pasan pero mi gran aprecio por tu amistad no ha disminuído.

Cumplo con enviarte mis últimos tres discos. Tienes para rato ! es mucha música, pero es buena música, madurada con devoción durante años de árduo trabajo.

Cuando salgan los discos de Scarlatti y J.S. Bach, tendré el placer de mandártelos.

Con un saludo muy cordial para tu esposa, te envío un fuerte abrazo.



Rafael Puyana.

Figura 117. Carta Rafael Puyana a Rafael Lobón. 12-09-2012. Carta mecanografiada. Reproducida con la amable autorización de Rafael Lobón.

¹⁶⁶³ Estrenada en 1992 y dirigida por Victor Erice. Véase <http://bit.ly/2M29UmY> [consultado 15-01-2017].

MVAG: He de agradecerle enormemente su tiempo dedicado e información facilitada. Ha sido todo un honor haber podido hablar con usted y estoy muy contenta con su colaboración en este estudio musicológico. Muchas gracias por el tiempo y atención dedicados.

RL: De nada. Ha sido todo un placer.

8. Entrevista N° 8 a Genoveva Gálvez

Sala de Reuniones del Archivo Manuel de Falla de Granada. 10-10-2016, 10h30.

*Biografía de Genoveva Gálvez*¹⁶⁶⁴

MVAG: Buenos días, en primer lugar, muchísimas gracias concederme esta entrevista. La última vez que coincidimos fue en el curso que ofreció en los Encuentros Manuel de Falla del año 2014, cuyo protagonista fue Rafael Puyana.

Antes de empezar la entrevista, me gustaría felicitarla personalmente por los tres pases que realizó el sábado pasado, en el segundo concierto de la *Alhambra en Clave*.

MVAG: ¿Qué particularidades tiene el clave Martin 1982 en el que tocó?

GG: Yo encuentro este instrumento magnífico. Rafael lo estimaba muchísimo. Me acuerdo yo que lo tuve hasta en mi estudio en Madrid, pero estaba cerrado. Lo tuve porque Puyana tenía que usarlo en España, tras un concierto que tenía en el extranjero, por eso lo dejó en casa durante mucho tiempo. Puyana vino acompañado de un chico que le trajo el clave y lo colocó en el recibidor. Lo dejó cerrado, por lo que no pude tocarlo. Pero desde siempre, este instrumento me ha parecido maravilloso. Es enorme y tiene una buena presencia.

Normalmente, un buen instrumento donde puedes tocar de todo, generalmente tiene dos teclados, aunque los españoles tenían uno.

Cada clave es diferente y tiene los registros de manera distinta, por eso me vine un día antes y practicar. También para conocer la sala y saber cómo era la acústica, aunque cambia mucho cuando hay o no público.

MVAG: Tengo curiosidad en saber sus inicios en este instrumento.

GG: Pues mira, yo estaba estudiando Filología Hispánica y Conservatorio a la vez en los tiempos de la España de Franco. Me acuerdo que un día en la Facultad, pronunciaron que venía una orquesta de cámara francesa, de señoritas, que se llamaba Taffanel[?]. Era una cosa muy curiosa que había que ver y escuchar. Además, traían un clavicémbalo porque estaban tocando música del barroco. Ahora mismo no recuerdo el programa, pero sí cómo fui seducida por aquel instrumento desde la primera vez que lo escuché.

Ese timbre así preciso, exacto, qué cosa tan maravillosa para la música, para la cual fue escrito. Fue un deslumbramiento así especial, pero ahí quedó la cosa.

Después fue, cuando estaba estudiando en el conservatorio, comencé con la idea de que el piano no era el instrumento más adecuado para interpretar el repertorio de Bach... Esa idea se había quedado en el cerebro. Había una idea más pura, nítida y original para tocar la música barroca.

Continué con la carrera universitaria y recuerdo que cuando llegaba a casa tenía que estudiar tanto piano como filología. Al mismo tiempo formaba parte del coro de la Universidad, donde era soprano y no se me daba nada mal. No lo organizaba la Universidad, sino que nos invitaron a cantar en Lisboa, Roma –donde conocí personalmente al Papa Pío XII, una persona muy amable–.... El caso es que en uno de los viajes que nos organizaron, fue a Múnich (Baviera, Alemania) y allí tuvimos mucho éxito. Entre el público estaba el español José Luis de Delás (1928-), el compositor catalán, violinista y director de orquesta, de música contemporánea.

Durante el tentempié que ofrecieron después, pude hablar con él para decirle que no me encontraba muy a gusto en Madrid. Fue él quien me animó a proseguir mis estudios de piano en Múnich. Es más, incluso me ayudó a buscar alojamiento para instalarme allí.

Mi madre se fio al ver a una persona que mirase por su hija. Fue así como me permitió irme. Me fui sin beca. Ésta vino cuando se vio el buen resultado de los estudios, que tuve beca del Ministerio de Asuntos Exteriores y del Consejo Bábaro de estudios....

MVAG: ¿Cómo le fue allí?

GG: Al principio fue muy duro. Como me fui por iniciativa propia, le dije a mi madre si cada semana me puedes mandar un paquetico. Fíjate tú, me enternezco ahora. Tenía una amiga que era azafata y había el servicio con la compañía Avianca que iba desde Bogotá, Madrid hasta donde estaba. Esta era quien se ofreció a traerme los paquetes que mi madre me enviaba. Prácticamente yo vivía con ese paquetito enviado desde Madrid a través de esta señora. Allí solo me compraba pan y leche. Era muy caro y no tenía dinero. A partir de tener beca, empecé a comer en la Mensa, que era el comedor universitario. Yo

¹⁶⁶⁴ [s.a.]. «Muere a los 92 años Genoveva Gálvez, pionera del clave en España». *Skerzo*, <http://bit.ly/301sqiB> [consulta 27-02-2021].

hablaba francés, pero tuve que aprender a hablar alemán y para ello tomé algunas clases para ponerme al día.

Cuando llegué a Múnich. Al principio estuve viviendo en una residencia, y luego vi que era más conveniente vivir en una habitación de una casa particular. Me empecé a sentir como en casa. Por una parte, tenía el apoyo espiritual de la familia de Delás y por otro, el aprendizaje del clave. ¡Qué maravilla! José Luis de Delás y su familia, que fueron muy amables conmigo. Fue allí cuando le comenté que estaba interesada en el clave y a partir de ahí, fue cuando me puso en contacto con la mejor clavecinista alemana, Li Stadelmann, que fue, según me dijo Rafael Puyana, una de las discípulas de Wanda Landowska en Saint-Leu-la-Fôret, desde donde Wanda daba sus cursos, y ahí se extendieron las enseñanzas del clave por todo el mundo.

De Delás me dijo que conocía a Stadelmann, que estaba jubilada y vivía en un pueblecito cerca de Munich que se llama Gauting (Baviera, Alemania), a unos 30 minutos en tren. Nos citamos con la señora un sábado de Gloria. Caí rendida de admiración por esta señora. Fue un encanto de persona en el trato, así pequeñita, sabia, amable... Quedamos con ella en que empezaría con el clave. Aunque se había pasado el comienzo del curso para hacerlo oficial, iba cada semana a su casa, que tenía un jardín muy bonito, para impartir las clases. Fue muy amable, cada vez que iba me quedaba a comer.

En su casa tenía un letrero que decía “Esta estancia pertenece a la Escuela Superior de música”, es decir, era como si estuvieses en el conservatorio. Le habían permitido, por sus antecedentes tan magníficos como maestra, continuar ofertando clase, para así tenerlo más fácil por su edad.

Fue allí cuando me aficioné en la lectura de tratados antiguos, esos que ella aconsejaba mucho. Tenía una magnífica biblioteca, y fue allí donde empecé con el clave. Hasta tal punto que dije que iba a darle de lado al piano porque para mí no era. Además, la profesora me animaba mucho porque me preguntaba que quién había en España que tocara el clave. Yo había oído a un grupo en Barcelona que hacían cosas con el clave, pero en Madrid no había nadie. Entonces me decía que eso me correspondía a mí.

A partir del otoño siguiente, me dijo Li Stadelmann que era mucho mejor para mí, matricularme en la Escuela Superior de Música, y así lo hice. Allí tomé las clases, que eran obligatorias. Las más interesantes para mí eran las formativas.

Y me animó muchísimo y también me escribió cartas de recomendación para cuando viniese a España. De hecho, fui a ver a Argenta. Me presenté a través de un amigo que tocaba el violonchelo en la Orquesta Nacional. Le mostré la carta de presentación y me dijo que en enero tenía ya el primer concierto con él. Iba a hacer el *Mesías* de Haendel. Compás a compás lo trabajé con Stadelmann.

Argenta me dijo que sería la primera española que me sentaría a tocar el clave con la orquesta. El clave fue un Neupert que había venido junto con la cembalista suiza. Fue a través de esta señora, pudieron hacerse con un clavicémbalo para tocar con ese concierto. Ese fue mi primer concierto en Madrid en el año en 1958 con Ataulfo Argenta -dos días antes de su muerte- y la Orquesta Nacional. El resultado final fue muy bueno porque le gustó mucho y se lo comentó a Antonio de las Heras, que gestionaba todo lo de la orquesta, le dijo: “a esta chica hay que ayudarla”. Precisamente, fue de las Heras quien me dijo tras la muerte de Argenta, que éste había quedado muy contento con mi actuación y que había que ayudarme. Sus palabras me emocionaron mucho.

Además, en Alemania la música es una religión, aunque son poco religiosos. A los estudiantes se les daban pases para que asistiesen a los conciertos, aunque no había asientos. Teníamos que estar de pie. Cuando yo estuve ya oficialmente ingresada en la Escuela de Música, tuve muchas facilidades, gracias a estos pases, para empaparme de la cultura. He oído a los artistas más distinguidos, o cantantes más afamados.

Al finalizar mis estudios con Li Stadelmann, me vine para España con un clave que aún mantengo. Es un Neupert de segunda mano. A mí me lo vendieron diciéndome que en ese instrumento había grabado Ralph Kirpatrick las invenciones a dos voces de Bach, creo que me dijeron. No sé si fue para animarme a comprarlo o es verdad.

Después del movimiento que ha habido de que los instrumentos fuesen lo más originales posibles, de autenticidad histórica o historicismo, pues mandé a Bamberg (Alemania) este instrumento que me traje –aprovechando que salía un camión del conservatorio– para cambiarle todo el mecanismo interior, sobre todo para que me hiciesen original los martinets. Cuando ya vino estaba feliz porque sonaba de otra manera, más auténtico.

Otra señora que recuerdo que me ayudó muchísimo era Helga Dressen. Vivía en Madrid y cuando yo venía de vacaciones me invitaban, con el hecho de estar yo estudiando en Alemania, a comidas o fiestecitas que daba en la embajada. Durante las reuniones que daba Helga en su casa, conocí a Ramón Borrás, que era un hombre cultísimo, humanista y que trabajaba en el Ministerio de Asuntos Exteriores.

A través de Borrás, me encaminaron al Ministerio de Asuntos Exteriores para que me dieran una beca. Al final la conseguí y fue totalmente distinto. Conforme fui sabiendo alemán, conocí a Henrikh Dauer -que había estado en Barcelona y siempre tenía la buena costumbre de ayudar a los españoles que iban por allí

a Múnich-. Me habían visto tan jovencita y necesitando que dieron algún trabajito pues de traductora en alguna revista o incluso para doblar una película. Cosas así que me daban un poquito de margen para poder gastar. Porque yo lo que quería era comprarme libros y formarme. Había unas publicaciones que hacían perder la cabeza, sobre todo la biblioteca descomunal que tenía mi profesora Li Stadelmann –la que me animaba continuamente a revivir el clave en España– que me hacía querer leer todos sus libros porque decía “Esto no lo tengo yo. Esto no lo sé yo. Esto tengo que hacerlo”.

MVAG: ¿Cómo conoció a Rafael Puyana? ¿Era ya un clavecinista reconocido?

GG: Cuando me vine a España con el instrumento y fue nuevamente a través de Borrás supe que se organizaba en Santiago de Compostela, el curso de *Música en Compostela*. Él fue uno de los que más trabajó en aquello. Lo dirigía Andrés Segovia, lo financiaba Margarita Pastor, y venían entre otros, Gaspar Cassadó, Conchita Badía, ... casi todo catalanes. Me parece a mí que comentábamos “Más que *Música en Compostela* parecía *Cataluña en Compostela*”. El objetivo es que fuese la Música en España más grande a través de ese curso y con esas ilustres personalidades que hacían venir a muchos extranjeros. Los cursos eran Magníficos.

Rafael Puyana vino gracias a la amistad que tenía con Andrés Segovia. Por aquel tiempo, ya era un músico reconocido que había dado muchos conciertos en América.

MVAG: De hecho, *Música en Compostela* se inició años después del Festival Internacional de Música y Danza de Granada, unas instituciones donde Puyana participó.

GG: Sí señora, justo cuando yo me vine. Entonces Borrás me dijo que me fuese para el curso para montar algo que tenga que ver con el clave. En España sólo estaba el clave de la orquesta y el mío.

Así que cargué yo con mi remolque y me fui para Compostela. Yo estaba allí de becaria y colaboradora, no tenía pretensiones de ser profesora ni nada. Me dieron una beca y también una tarea docente que hacer: iniciar a la gente en que España había tenido su tradición de música donde se tocaba el clave. Tenía que informar al alumnado, sobre todo extranjero, que quería saber más sobre la tradición del clave en España. De repente, un día que vino el clavecinista americano de ascendencia española Fernando Valenti, que tocó en el instrumento que llevé, al igual que otro clavicembalista y organista del curso, que ahora mismo no recuerdo el nombre.

El tercero en llegar fue Rafael Puyana, que venía de hacer conciertos en América, con un éxito arrollador. Andrés Segovia le había ayudado mucho mientras ambos vivieron en Nueva York. De hecho, yo conocí a Andrés Segovia cuando hicimos el concierto Rafael y yo en el Metropolitan de Nueva York.

Así que estas tres grandes figuras usaron el clave durante ese año en *Música en Compostela*.

MVAG: A través del epistolario de Puyana, he llegado a conocer que el maestro estuvo enfermo cuando estuvo de profesor durante los cursos de *Música en Compostela*.

GG: Sí, recuerdo a Gaspar Cassadó entrando al seminario y diciendo que nos fuésemos todos del curso. Hubo una epidemia de Tifus y Rafael Puyana la tuvo. Fíjate si yo estaba unida en el sentido espiritual que no me quise ir a mi casa por si necesitaba cualquier cosa.

Eso me lo agradeció muchísimo siempre.

MVAG: ¿Podría hablarme más de cómo fue ese encuentro con el maestro?

GG: Yo estaba con los alumnos en el seminario de Música Antigua del Hostal Real de los Reyes Católicos. Hablábamos de la música de la música renacentista en España, la poca repercusión y valor que se le había dado al clave en España, que era el momento de resurgir todo este movimiento nuevamente, etc. De repente, se abre la puerta del seminario y viene Rafael Puyana que, con mucha sabiduría, de su propia iniciativa había ido a conocer a la persona que estaba dando la clase en el seminario.

Entró y empezamos a hablar. Era un músico que venía plagado de éxitos que tuvo en América. Me pareció la persona más amable del mundo. Le dije que iría a verle en el concierto que ofrecería ese día por la tarde en la plaza del Obradoiro. Pusieron el clave justo en frente de la fachada de la catedral, un sitio que inspiraba al maestro. Me pareció una cosa inaudita y un poco pretencioso por parte del maestro, sobre todo porque era un espacio abierto y la acústica no era muy buena.

Fue a partir de este contacto inicial en *Música en Compostela*, es cuando empezamos a hablar de mi trayectoria profesional.

Me di cuenta de que, a pesar de las enseñanzas de mi maestra alemana –que tenía una cultura intelectual maravillosa–, tenía algunos fallos de técnica. Me quedé fascinada con la técnica de Puyana tras el concierto que ofreció. Hay que ver lo que hace tener una buena técnica clavicembalista de este instrumento que normalmente pues normalmente lo tocan tan mal los pianistas porque se creen que da lo mismo un piano que un clave, es decir “un piano facilito” y empiezan a meterle mucho brazo y eso es un horror.

Lo vi muy enamorado de España, de Falla y muy deseoso de ayudar a una persona joven como yo que estaba deseando de conocer cosas.... Después del curso, Puyana se marchó a París.

Recuerdo que durante el curso *Música y Compostela* también estaba Clemente Terni –un músico y musicólogo italiano asistente–, y me dijo de trasladarme a Florencia para profundizar en contenidos

musicales. Así que con el Neupert estuve unos meses en Florencia. Le dije que Rafael Puyana me había deslumbrado y que tenía que mejorar la técnica. Así que me animó mucho y como yo le apreciaba mucho, le hice caso poniéndome en contacto con el maestro Puyana y a esperar su respuesta.

Llegó una carta en el año 1961, la que me decía que me fuese inmediatamente para París. Llego a París y me busca un sitio donde estar. Yo iba a su casa - que aquello más que una casa era un Palacio situado en *rue Grenelle*— como una alumna más y como veía que estaba empezando a hacer la carrera, me invitaba a comer. Fue ahí donde he estado trabajando mucho con él. Después se trasladó a *rue du Cirque*.

En ese palacio, que utilizaba para dar clase a su alumnado y también lo visitaban algunos amigos -como Maribel de Falla, Ismael Fernández de la Cuesta y a gente muy ilustre española-, el maestro tuvo la gentileza de construir —como mi estancia se prolongaba porque él no se ponía bien del brazo, dejó de tocar y aplazó los conciertos— un muro para separar una estancia aparte del resto y allí es donde estuve más en contacto y trabajé más con él.

MVAG: ¿Durante cuántos años le dio clase? ¿En qué años?

GG: Bueno, más que años fue un tiempo continuado durante unos meses. Una especie de estancia.

Él estaba enamorado de España y pensar que alguien estaba interesado, que iba a seguir su técnica y su manera de ver la música, eso siempre le gustó y lo favoreció.

MVAG: ¿Qué repertorio estuvisteis trabajando?

GG: Allí se hacía de todo, sobre todo Couperin, Bach y Scarlatti...

Lo que ha pasado con Rafael es que no me ha tomado nunca como una alumna que va a estudiar con él. Tal vez fuese por cómo nos conocimos, dando el curso en Santiago. Al fin y al cabo, él fue a conocer a la persona que estaba haciendo algo por la Música Antigua. Entonces eso ha hecho que esta amistad haya crecido.

De hecho, cuando venía a España a dar sus conciertos, yo le prestaba el clave o se quedaba en mi estudio. Es decir, un aprecio grande desde el principio que se convirtió en una amistad total.

MVAG: ¿Qué manera tenían para trabajar las partituras?

GG: Sobre todo conmigo ha trabajado técnica, porque por mi formación, ya había recibido en Alemania cómo había que trabajar una obra de J. S. Bach por ejemplo.

No me dio ninguna tabla de ejercicios ni nada. Sólo hacerlo. Practicar y practicar.

Además de su técnica, Puyana deslumbraba en las clases por la trayectoria que tenía con sus conciertos en América, su trato con Andrés Segovia...

MVAG: ¿Qué instrumentos tenía en su casa? ¿Con cuál tocaba?

GG: Tenía el Pleyel magnífico, que donó al Archivo Manuel de Falla. Creo recordar que las clases eran en este instrumento. Allí también tenía otro instrumento original pequeño, que también está aquí.

MVAG: Para mejorar su técnica, ¿qué consejos le dio el maestro?

GG: Constantemente me estuvo dando consejos. Tenía algunos alumnos que iban a su casa y cuando terminaba, si tenía un ratito por pequeño que fuese, me llamaba para tocar. Es por eso que también me quería tener en su casa.

Me corregía los dedos y la inclinación tal y como había aprendido de Wanda Landowska. “Preparación, ataque y ondulación”. Sobre todo, él insistía en la preparación para poder hacer las siguientes.

Si tocas con la fuerza del brazo y hombro, como hay que hacer en el piano, aquello no suena a nada. La fuerza debe salir de la muñeca. De hecho, tengo eso tan interiorizado que veo a una persona tocar el clave y ya se lo que va a hacer.

Recuerdo que era muy exigente y, sobre todo, quería cumplir con todo lo que había dicho su maestra.

A Puyana había que tomarlo como era, y yo por admiración, por querer hacer algo en España, formarme, estuve allí con él.

MVAG: ¿Qué cosas le enseñó Wanda Landowska?

GG: A Wanda Landowska la tenía en un altar. En Alemania, y por el momento histórico que ocurrió durante mi estancia allí, había una especie de aversión hacia Wanda, a excepción de mi profesora alemana que había estudiado con ella. De forma que decían que era muy buena música pero que tras su traslado a América dejó de serlo. Puyana al conocer este dato se echaba las manos a la cabeza diciendo que cómo podían decir esto si era la primera música en este mundo que había iniciado el movimiento en torno al clave.

MVAG: Wanda tenía muy clara la idea que quería volver a resurgir la Música Antigua.

GG: Sí claro. La cosa no es la música, sino el instrumento. En mi cuerpo está la transformación historicista que ha habido en los años donde he hecho mi carrera. Del paso de estos instrumentos que se hicieron porque Wanda Landowska pidió a Pleyel que era el constructor oficial en París, que le hiciera un instrumento para poder tocar la Música Antigua, —que eran estos con pedales, los primeros que hubo—, a la transformación del momento historicista que detesta estos instrumentos pero que ha hecho posible resurgir los originales o copias de los originales, que no tenían pedales y que se manejaban a través de los tiradores.

El movimiento del instrumento vino desde los Países Bajos (Holanda), a través de Gustav Leonhardt y de su escuela. Gustav Leonhardt le ha hecho mucho daño. Siempre se lo he oído decir. Leonhardt decía que tenían que ser los instrumentos que se tocaban en el momento, no los que se hicieran en el siglo XX, que se inventaron lo de los pedales para poder manejar los registros sin que se notara, mientras tocaban.

A Puyana lo he visto derrumbarse en cierto sentido, no sólo por la enfermedad, sino también lo de Gustav Leonhardt y su forma de interpretar. Yo se que incluso en Madrid hay gente que no puede ver a Puyana ¿por qué? Porque han trabajado con Gustav Leonhardt y éste les ha enseñado una manera de tocar el clave que no tiene nada que ver con esta de Landowska de preparación, ataque y ondulación. En cambio, Puyana al principio deslumbró en Madrid, pero después la cosa decayó porque hay muchos seguidores de la escuela holandesa. Es muy triste, pero es así. En cambio, en Granada es un Dios. Además, no tengo nada más que abrir los oídos.

Puyana como es tan fervoroso de Landowska y sigue todas sus indicaciones de técnica, que no toleraba que hablasen mal de su técnica y ni de su maestra. La escuela holandesa ha sido una corriente en contra del maestro.

Leonhardt seguía otra manera distinta de hacer, porque son organistas y cembalistas normalmente, y su técnica y la forma de tocar el órgano es diferente al clave y, por lo tanto, la sonoridad también es distinta. Ya te digo, yo no he oído a ningún holandés tocar Scarlatti. No lo entienden, no saben que ahí está la esencia del folclore del pueblo.

La escuela holandesa va muy bien para las obras de Bach. No te digo que Puyana no tocara a Bach bien. Ambas escuelas son totalmente distintas y no se entienden. Pero para mí, ambos son músicos extraordinarios.

Yo conocí personalmente a Leonhardt porque me lo presentó el flautista de flauta travesera. Él no me miraba como a una persona que te acaban de presentar, sino como a una persona que iba a desempeñar una labor en un país, como era mi caso. Es por eso que yo respeto a Leonhardt, cosa que nunca me ha comprendido Rafael.

MVAG: Es decir, que querían emplear los instrumentos originales para interpretar el repertorio de aquella época.

GG: Eso mismo. Eso ha sido una transformación y evolución que he vivido. Cuando empecé todo esto no se conocía.

He tenido muchas conversaciones con Rafael Puyana sobre este tema. Recuerdo que cuando estaba yo con él en París, comentó que la reina M^a Bárbara- está en el libro de Kirkpatrick que puedes consultar- le había pedido a los constructores que le hicieran un instrumento con multitud de registros. Claro, era el comienzo del color, de los cambios... ella tenía que tocar las sonatas de Scarlatti y no daba lo mismo tocar todo como el concepto de la música europea. Aquí era diferente por la música scarlattiana, como que hiciera falta otro tipo de instrumentos.

Puyana, dándole vueltas a todo esto, es cuando consiguió que Goble, el cual conoció a través de mí y lo que le comenté que me dijo mi profesora –que era el mejor constructor de instrumentos del mundo-. Yo tengo dos Goble en casa.

Él acudió a Goble con la idea de que le hiciera un instrumento copia del Hass de 1740. Entonces él estaba muy ilusionado con ese instrumento para hacer precisamente lo que pedía María Bárbara, mucho cambio de registro para el colorido de la música que tocaba de Scarlatti.

Después supe que Puyana se había interesado mucho, como venía de una familia pudiente e influyente – su padre que tenía una empresa de vinos y relacionado también con el mundo ecuestre-, estuvo en contacto con Madame de Chambour. Esta señora creo que era la directora del museo de instrumentos antiguos en París. Incluso un hijo de ella, que se llama Alain de Chambour, se hizo especialista de Scarlatti y mantuvieron el contacto.

Esta señora al ver el éxito e influencia de Puyana, le permitió tener en su casa el Hass, creo que lo tuvo y le dijo que podía tener mientras él viviese. En el momento en el que ya no pudiese tocar, volvía al museo.

MVAG: Fue una de “sus alumnas” más aventajadas que incluso llegó a compartir escenario con el gran maestro como he podido comprobar en los programas de concierto de su fondo personal. ¿Le importaría comentarme algunos aspectos de ellos? Excepto en el primero que no se el año, me gustaría saber cómo fueron los ensayos para la preparación de ese concierto, la elección del repertorio seleccionado, los ensayos, el recuerdo y/o anécdota que conserva, o algún aspecto que desee destacar de los mismos. ¿Cómo calificaría la faceta artística de Rafael Puyana en esos conciertos a los que ha asistido? El primero de ellos sin fecha, un concierto donde el 12 de diciembre toca Rafael Puyana con Maxence Larrieu (flauta) [Sonatas en mi bémol mayor, do mayor, la mayor, si menor, concierto en re menor (clavecín solo)] y al día siguiente con usted (Dúos de J.S.Bach, J.Ch. Bach y W.F.Bach). ¿Sabe en qué año tuvo lugar? ¿Qué recuerdo conserva de él?

GG: No recuerdo el año, posiblemente fuese 1962 o 1963. Sé que era una iglesia, *l' Église St-Séverin*. Cuando tocamos juntos, fue un concierto a dos claves para cantar y tañer.

MVAG: El segundo programa de mano conservado es el 29-11-1962 en el Museo del Prado de Madrid, en el que usted interpreta junto con el maestro y también realiza las notas al programa.

GG: Oh! Fue en la sala Goya, me inspiraba el lugar.

MVAG: El tercero es el que tuvo lugar en el Museo de Arte Metropolitano de Nueva York en la temporada de 1962-1963, el día 7-03-1963, compartiendo programa con su maestro.

GG: Esto creo que lo preparamos allí en Nueva York. Fue tan gentil de salirse de su casa e irse a la casa del pianista que vivía en el mismo edificio, y dejarme su casa para mí. Recuerdo que cocinaba abriendo latas. Allí estuve 3 meses preparando el concierto con él que daba lugar a una *tournee* en Nueva York, París y Madrid. Además del Pleyel que tenía, alquiló otro para que ensayásemos y tocásemos a dúo para este concierto del Metropolitano de Nueva York. Después de este concierto, vino el de París.

MVAG: El último programa que he encontrado en su fondo, interpreta usted sola el 28-05-1976.

GG: Si, posiblemente vino a ese concierto y por eso lo conservó.

MVAG: Tengo constancia, a partir de un estudio realizado sobre las Tres Cantigas del Rey de Julián Orbón-una obra interpretada para clave y que precisamente compuso para estos cursos en 1960- que mantuvo muy buena amistad con Andrés Segovia y Julián Orbón. Me gustaría saber si alguna vez, le habló de esta amistad que tuvo sus inicios, si mal no recuerdo, en Nueva York.

GG: Enormemente y cantidad de veces presencié esta amistad de Andrés Segovia.

A través de Puyana he conocido esta obra e incluso la personalidad de Orbón. Le tenía mucha estima y la tocaba con mucho mimo por ser una de las obras que le dedicaron.

Estaba yo en Compostela cuando la estrenaron. Por aquellos entonces estaba Puyana tocando en Europa y en todas partes. Me parece que fue ese año, 1960 cuando me dijo me voy y te quedas tú. Y empecé oficialmente, pero no lo recuerdo con exactitud.

MVAG: Respecto a las obras que le han dedicado, ¿las ha tocado?

GG: *Las tres cantigas del rey* es una obra preciosa. No la he tocado muchas veces. Fue entonces cuando descubrí a Orbón. Aparte de conocerlo personalmente, porque me lo presentó Rafael Puyana. Me interesó muchísimo porque entendió e hizo una obra para clave en siglo XX. Es muy importante el clave conocer el no sólo las obras para clave en el barroco, sino también el actual. El clave contemporáneo en España es vital.

Es difícil que una partitura de nuestros días, nos vayan bien a los dedos a los clavecinistas. Puyana me dijo que esta partitura la había trabajado con él.

Yo también tengo varios compositores que me han dedicado obras.

MVAG: ¿Qué sabe sobre el documental que produjo con la BBC sobre Scarlatti? ¿Le dijo algo de la preparación del mismo? ¿Se emitió un programa antes del documental? ¿Cómo lo calificaría?

GG: Sí creo que lo vi, aunque hace ya mucho tiempo y no lo recuerdo.

MVAG: ¿Qué significaba este compositor [Scarlatti] para Puyana?

GG: Absolutamente todo. De hecho D. Manuel de Falla decía que Scarlatti era el músico español por excelencia y Rafael Puyana tenía las palabras de Falla siempre muy presentes, porque lo consideraba siempre en lo más alto, sin duda. Me lo ensalzaba mucho por el hecho de haber compuesto el *Concerto* para su maestra Landowska.

Si tú querías ser un músico verdaderamente español, tenías que seguir ese camino yendo al origen con Scarlatti, después Wanda y Falla ...

MVAG: ¿Conoce algunos músicos con qué músicos conoce que tuvo relación?

GG: Tuvo relación de amistad con Montsalvatge, Mompou ...

MVAG: Él residía en París donde era embajador de la UNESCO por Colombia. ¿Qué tipo de vida realizaba allí?

GG: A mí me ha llevado e invitado a cenas y comidas en sitios caros, exquisitos y muy destacados a los que iba a muchas personas distinguidas a esos restaurantes. Yo no he tenido tanto dinero para ir a esos sitios... y habitualmente no son sitios que yo suelo ir. Él como tenía poder económico, no solo de familia, sino también de los conciertos que daba, se podía permitir ese lujo. Daba por supuesto que yo le acompañaría a todos esos sitios. También atendía a compromisos. Según me decía, todo lo que tenía su padre, que era muchísimo –los caballos, los vinos.... Él había prescindido de todo lo que suponía la vida de su padre, pero sólo había mantenido la relación con las personas ilustres del mundo etnológico, porque del ecuestre no lo iba a emplear en la vida.

MVAG: ¿Sabe los motivos por los que desea trasladarse a Ronda? Respecto a los Descalzos Viejos, ¿le comentó que proyecto deseaba realizar allí?

GG: Me habló, pero fue un poco de espejismo. Le gustó muchísimo y por eso compró el convento. Estaba muy ilusionado y quería hacer un centro. Pero dejó de hablarme y se derrumbó, tal vez también por su enfermedad. Quería hacer un centro donde interpretar y llevarse sus claves.

MVAG: ¿Conserva alguna fotografía con él?

GG: Sí, de hecho, se las enseñé a Elena García de Paredes para ver si le interesaban para el Archivo. Algunas de ellas, estaba recién llegada a París y se veía a Rafael con un gran abrigo para tapar su brazo, el que tenía escayolado. Íbamos a una excursión a Estrasburgo con unas conocidas suyas. Como a mí no me ha interesado esta sociedad vacía, yo ni le he preguntado quienes eran. Pero yendo con él, seguro que eran de mucho postín. En otra de las fotos, veníamos de dar un paseo por Notre Dame.

MVAG: ¿Cuál es la visión que tiene Bogotá y Colombia sobre Rafael Puyana?

GG: Parece ser que no se han portado lo oficialmente bien que hubiera merecido. Incluso en él vida me llegó a decir que qué suerte tenía de haber nacido en Europa. De hecho, no le han hecho tantos reconocimientos como le han hecho aquí.

MVAG: ¿Cuál diría que ha sido la aportación musical que realizó Rafael Puyana a la cultura musical?

GG: Yo creo que él, como ha estudiado con Wanda Landowska, ha querido continuar esta línea tanto de restauración de las obras como de las técnicas del instrumento totalmente desaparecido porque en el XIX desapareció el clave y nadie lo tocaba.

Parece que él tenía lo que tienen las personas con talento, que tienen ante sí un camino a seguir.

MVAG: Aprovechando que es clavecinista, ¿Cree que se han compuesto y se están componiendo las suficientes obras para clave?

GG: Claro que aún se siguen componiendo obras, pero tal vez no en un numeroso volumen. Siempre, en la época más cotidiana con Rafael, yo empecé a tocar el *Concerto* de Falla, *Concert Champêtre* de Poulenc, y a partir de entonces, es cuando los compositores se han animado a escribir para este instrumento.

Porque el clave y la manera de tocarlo con la escuela landowskiana y puyanesca, es muy adaptable al lenguaje contemporáneo de los autores, que sigue las normas del lenguaje europeo clavecinístico.

MVAG: ¿Cree que el clave se está volviendo a integrar en las salas de conciertos o desde que Wanda Landowska y Rafael Puyana lo volvieron a resurgir no ha decaído en las salas de conciertos?

GG: Depende de la organización del concierto. Hoy en día asistir a un concierto para escuchar un repertorio antiguo en su instrumento adecuado, es una singularidad.

MVAG: ¿Cómo fueron los últimos encuentros con el maestro?

GG: En las últimas veces que he estado, no hace tanto, con Puyana en París, recuerdo que vino a hacer un concierto su amigo Virginio Valle Mexicano, director de la orquesta de Ciudad de México, habíamos hecho mucha amistad en Múnich. Me ubiqué en el mismo hotel de la orquesta porque Virginio me invitó. Cuando llamé a Puyana para asistir al concierto, me preguntó que por qué no lo había llamado para irme a su casa. Pero no obstante quedamos para comer. Por aquel entonces, él ya estaba enfermo. Su nueva casa no era tan Deslumbrado como aquel palacio, pero muy impecable y detallista, tal y como él era.

Durante la comida, me dijo que quería irse a Italia con una amiga de allí, una señora mayor, con la que quería hacer un disco.

Tenía una amiga italiana y se iba a ir a grabar un disco con ella. También me habló del programa de mano que había hecho. Vi que no era el Puyana triunfal de la primera época, estaba muy decaído. Tal vez fuese la enfermedad.

MVAG: ¿Cómo definiría su personalidad?

GG: Muy compleja. Porque tenía unas maravillosas virtudes de generosidad. Ya te digo, yo estaba avergonzada de cómo se comportaba conmigo. Siendo yo su alumna, me invitaba a todo, o cuando estuve en Nueva York y París que me ofreció su casa y su sabiduría, etc. todos los gastos de los claves. Una generosidad extraordinaria. Un amor por España, por la tradición, por Scarlatti, por supuesto por Falla, ... y también por Europa, donde se sentía muy seguro.

El clave con este nuevo *revival*, comenzó a ser nuevo para todo el público, que estaba muy acostumbrado al piano. Con este instrumento, deslumbraba a la gente. Además de que lo hacía estupendamente, estaba en lo mejor de su vida, y tenía un público que lo admiraba, decidió venirse a París y aquí había estado su Wanda Landowska,

MVAG: ¿Cuántos hermanos tuvo?

GG: Eran tres hermanos. Él de varón único y dos hermanas. Era muy mimado por sus padres. Tenía una veneración por su madre. Físicamente parece que se prestaba a que le arroparan, pero a su vez necesitaba expandirse por su música por Francia. Dejó todo aquello por establecerse con su música en París. Allí estableció relaciones con otros músicos, literatos, políticos...

MVAG: Muchas gracias Genoveva por todo tu amabilidad, dedicación y atención en esta entrevista

GG: Gracias a ti por hacer este trabajo.

9. Entrevista Nº 9 a Alejandro Casal

Conservatorio Superior de Música Manuel Castillo. Calle Baños, 48, 41002 Sevilla. 13-10-2016, 16h30.

Biografía de Alejandro Casal

Alejandro Casal nació en Sevilla, en cuyo Conservatorio estudió Piano, Contrabajo, Composición, Clave y Musicología. Más tarde amplió estudios de Clave y Bajo Continuo junto a Tony Millán, Jan Willem Jansen y Jacques Ogg interesándose también por el órgano.

Como clavecinista ha tocado con numerosos conjuntos y orquestas como The King's Consort, Capella della Pietà dei Turchini, Orquesta Barroca de la Universidad de Salamanca, Orquesta Ciudad de Granada, Orquesta Ciudad de Málaga, Orquesta Sinfónica de Navarra, Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, Coro Barroco de Andalucía, etc. Desde se creación en 1995 toca habitualmente con la Orquesta Barroca de Sevilla bajo la dirección de músicos como Gustav Leonhardt, Monica Hugget, Christophe Coin, Pablo Valetti, Enrico Onofri, Alfredo Bernardini, Antonio Florio, Pierre Cao, Robert King, Hervé Niquet, Alan Curtis, Giuliano Carmignola, Hiro Kurosaki, Barry Sargent, entre otros.

Ha actuado en Londres, Milán, París, Lisboa, Würzburg, Toulouse, Festival de Musique Sacrée & Baroque de Froville, Festival Internacional de Música y Danza de Granada, Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, Festival de Música Antigua de Gijón, Ciclo de Caja San Fernando, Festival de Música Antigua de Aranjuez, Ciclo *Los Siglos de Oro* de Caja Madrid, Festival de Música Antigua de Sevilla, Teatro de la Zarzuela...

En 2007 tomó parte en el estreno en tiempos modernos de la *Ottavia* de Domenico Scarlatti junto a la Capella della Pietà dei Turchini bajo la dirección de Antonio Florio en la Quincena Musical Donostiarra y Nápoles. Desde entonces ha actuado regularmente con este conjunto incluyendo la representación de *L'Incoronazione di Poppea* en Valladolid.

Alejandro Casal realizó su debut discográfico a solo en el sello Enchiriadis interpretando al clave y al órgano música de *Johann J. Froberger (EN2032)* con gran éxito de crítica. El CD fue elegido como uno de los diez mejores por la revista Ritmo. Recientemente ha publicado la primera grabación integral de las seis *Recercatas, fugas y sonatas* de Sebastián de Albero para el sello Brilliant Classics (95187).

Bajo la dirección de Enrico Onofri ha realizado la primera grabación de los conciertos para órgano de *Barrera* con la Orquesta Barroca de Sevilla. Ha grabado para diferentes proyectos en los sellos Alqhai, Verso Prometeo, Documentos Sonoros de la Junta de Andalucía, así como para RNE- Radio Clásica and Canal Sur.

Ha sido repertorista en numerosos cursos de Música Antigua (clases de Carlos Mena, José Hernández Pastor, Lambert Climent o Richard Levitt) y, durante más de diez años, del Coro Barroco de Andalucía. Como docente ha enseñado en las Universidades de Cádiz y Sevilla y en el Conservatorio "Padre Antonio Soler" de El Escorial. Es profesor de clave de la JOBA (Joven Orquesta Barroca de Andalucía). Desde 2005 es profesor de Clave y Continuo en el Conservatorio Superior de Música "Manuel Castillo" de Sevilla.

MVAG: Buenos días, en primer lugar, me gustaría agradecerle que me haya podido conceder esta entrevista. Me gustaría preguntarle, si podría adelantarnos alguna de las obras que va a interpretar en el concierto del próximo día 29.

AC: Buenos, días. Muchas gracias. Me comentaron que el concierto tiene que ver con Rafael Puyana y su repertorio. Él hacía un repertorio internacional de grandes obras y maestros, él dedicó mucho a la música española. Y yo voy a tocar música española. Tres obras van a ser de Sebastián de Albero, que tiene que ver con un disco que acabo de sacar dedicado a la figura de Sebastián de Albero, se trata de la colección de obras para clavicordio, un conjunto de seis *Recercatas, Fugas y Sonatas*. Es la primera vez que se graban como integral. Hasta el momento se habían grabado sueltas. Entonces voy a tocar tres piezas de esta colección luego una sonata de Mateo Pérez de Albéniz que él tocó mucho también en muchos conciertos.

MVAG: ¿Qué tipo de repertorio suele interpretar con el clave?

AC: Prácticamente música del barroco, porque es un instrumento barroco y tiene un repertorio tan enorme... Esta era música que tocaba Wanda Landowska y Rafael Puyana por supuesto. Si buscas en la discografía de Rafael Puyana, tiene tanto de música española como los grandes maestros barrocos, etc. él tocaba todo este repertorio y yo, suelo tocar este repertorio bien a solo o bien con músicos o como no sé si sabrás, soy miembro de la Orquesta Barroca de Sevilla y tenemos una grabación de discos muy importante y básicamente he tocado Música Antigua. He hecho algunas incursiones en la música del siglo XX, por ejemplo, el concierto de Falla lo estudié en su momento, en una ocasión monté un programa muy

bonito con una flautista de pico, otro instrumento de música barroca que tiene mucho escrito para música del siglo XX, y montamos un programa e incluso un compositor nos compuso una música que estrenamos en el concierto... En fin, he hecho unas pequeñas incursiones. Pero bueno, prácticamente el repertorio que toco es de Música Antigua.

MVAG: Acerca del clave en el que va a interpretar, ¿qué particularidades tiene?

AC: Este es un clave del todo excepcional. No solo por el mundo del clave en sí. ¿Por qué? Por la disposición de registros y teclado. Normalmente los claves son de uno o dos teclados, pero éste, que es una copia de Hass, tiene tres.

El constructor del original, Hieronymus Albrecht Hass creó –en Alemania del norte– un tipo de instrumentos imitando la sonoridad de los órganos. De ahí estos claves tan grandes, con tantos registros. Es muy difícil encontrar una copia de un instrumento de este tipo y con tantas posibilidades. Es una cosa muy excepcional en mundo del clave histórico.

Rafael Puyana tuvo el clave original y tenemos la suerte de contar con esta copia, además de otros dos instrumentos un Pleyel y una copia de Blanchet que también legó.

MVAG: ¿Y los claves Pleyel y Martín utilizados en el resto de conciertos del ciclo la *Alhambra en Clave*?

AC: Verás, eso tiene que ver con los diferentes tipos de instrumentos, las maderas empleadas, y en definitiva la construcción de los instrumentos, cuando hablamos del clave en general. A mí me gusta decir en las clases de clave complementario, que es una asignatura que impartimos aquí de iniciación del clave para pianistas, que el clave es un instrumento que, a diferencia del piano, encontramos diferentes tipos de instrumentos y escuelas de construcción, y así hablamos de instrumentos franceses, flamencos, alemanes, etc. y se diferencian en la manera en que están contruidos.

A propósito de todo esto, te hago un paréntesis para recomendarte un artículo que escribí para la revista *Diferencias* en 2012 Segunda época Nº 3, por si quieres profundizar. Aquí en el artículo hablo de los diferentes tipos de instrumentos, constructores, etc.

Dejando un poco aparte el clave Pleyel de Rafael Puyana, que se escapa de esta clasificación por lo que te comentaba antes, que es un instrumento híbrido entre clave y piano, ese instrumento que mandó construir Wanda Landowska según lo que ella pensaba que tenía que ser un clave, que poco tiene que ver con los instrumentos históricos, de alguna manera Landowska inventó un tipo de instrumento. Un tipo de instrumento muy importante para que compositores como Falla y Poulenc escribiesen sus conciertos.

Dejando un poco este clave que no es copia de lo que hoy consideramos copia de instrumentos antiguos, los otros dos, es decir, el Blanchet y el Hass son copias de instrumentos antiguos.

El primero es representativo de la escuela francesa y el otro de la escuela alemana, concretamente del norte. Entonces cuando hablamos de clave, realmente estamos pensando en diferentes tipos de clave. Así encontramos diferentes tipos de clave como este que tenemos en clase, copia de un Sthelin, un clave francés que se encuentra el museo de París.

Yo personalmente tengo dos claves, uno que es una copia de un clave Labrèche¹⁶⁶⁵, construido en Francia, pero con algunas características de instrumentos alemanes que se conserva en un Museo de la ciudad de Stuttgart en Alemania, lo puedes ver en mi página web, y otro la copia de clave español, ibérico más bien, que es la copia de un Antunes¹⁶⁶⁶. Son copias de instrumentos originales que obedecen a las diferentes escuelas que te estaba comentando antes.

MVAG: El clave Pleyel que se conserva en el Archivo Manuel de Falla ¿pertenece a Wanda Landowska?

AC: No, ese era propiedad de Rafael Puyana. Este es imitación del modelo que Wanda Landowska sacó adelante. El clave Pleyel que mandó construir a la casa que lleva su nombre, que era una casa de pianos del siglo XX muy famosa en París. Y ella mandó construir este tipo de instrumento, pero claro, con la manera que creían que eran los claves de aquella época: claves muy pesados, con pedales, con un armazón de hierro por medio, con unos saltadores de otra manera, unos claves que permitían cambios de registro con los pedales, etc. y poco tiene que ver con los claves históricos.

MVAG: ¿Para qué necesitaría Rafael Puyana tantos claves diferentes?

AC: Realmente, aunque no hay una diferencia enorme, sí hay una diferencia tímbrica, de toque, de manera que hoy en día solemos tocar el repertorio del instrumento adecuándonos al instrumento para el que fue escrito.

Como es natural, tengo menos posibilidades que Rafael Puyana, pero tengo dos instrumentos para tocar distintos tipos de repertorio.

¹⁶⁶⁵ [s.a.]. Descripción del Clave Labrèche, en la página web de Alejandro Casal, <https://bit.ly/2ZsZMXa> [consultado 29-12-2016].

¹⁶⁶⁶ [s.a.]. Descripción del Clave Antunes, en la página web de Alejandro Casal, <https://bit.ly/3btQTmb> [consultado 29-12-2016].

MVAG: ¿Ha estado en algún Concierto de Rafael Puyana?

AC: No. Ninguno. Pero sí sé que Wanda Landowska estuvo en Sevilla, aunque no recuerdo la fecha, el lugar, ni repertorio que interpretó. Y también que vino a España varias veces. Pero sobre Rafael Puyana en directo no lo he visto nunca. En internet hay grabaciones. De hecho, en Granada estrenó el *Concierto del Albaicín* de Montsalvatge.

No he estado en ningún concierto suyo, pero tengo varios discos:

- Fandango: obras de Soler, Scarlatti, Sostoa, Larrañaga, Gallés, Oxinaga, etc. L'oiseau Lyre Label.
- Puyana plays Bach: obras de J S, J Ch y W F Bach. Mercury Living Presence.
- Festival Internacional de Música y Danza de Granada, col. 2 (Concierto del Albaicín de Montsalvatge). RTVE-Música.

MVAG: ¿Qué me podría decir sobre el historicismo que pretendía llevar a cabo Rafael Puyana?

AC: Rafael Puyana tuvo la enorme suerte, o posibilidad de tener uno de los claves históricos de verdad, que es el original de la copia que yo voy a tocar en el concierto, el clave Hass de tres teclados.

El original lo tenía él, el que está en Granada es una copia. Tras la muerte de Rafael Puyana, ese clave se vendió en una subasta en París por un millón de euros. Actualmente creo que eso pertenece a una clavecinista belga.

Pero retomando el asunto, él tuvo la posibilidad de tener un instrumento histórico que está en los museos. Entonces bueno, a partir de ahí también, mandó construir una copia de ese clave, que es en el que voy a tocar el próximo día 29. Además de éste, el Fondo Puyana conserva el Pleyel original y la copia de Blanchet.

MVAG: Este movimiento histórico comenzó a promoverse con la profesora de Puyana: Wanda Landowska ¿Hubo alguien antes que ella que lo empezase?

AC: Todo esto viene desde finales del siglo XIX. Grandes compositores como Brahms, por ejemplo, o Saint Saëns, Debussy, Ravel, eran muy conocedores de la Música Antigua. Por ejemplo, hay ediciones de Música Antigua de Brahms de la música para clave de François Couperin, por ejemplo. Eran compositores que ya tenían conocimiento de todo esto, lo que pasa es que claro, con una visión romántica de la música.

Desde que Mendelssohn rescató *La pasión según San Mateo* de Bach ¿cómo lo hizo? Pues lo hizo con una orquesta romántica, una orquesta grande. Ese es el comienzo de la interpretación histórica. Es decir, el tocar la música como se creía que se hacía en la época, lo que pasa es que aún no tenían los conocimientos necesarios ni suficientes como los tenemos en la actualidad.

Entonces a partir de esto, Wanda Landowska fue realmente de las primeras y muy valientes también en un momento en que nadie tocaba el clave, todo se tocaba en el piano, y decir “oye que esto no está escrito para piano, está escrito para el clave” y sacar este instrumento a delante, pues fue muy valiente, una gran impulsora y una figura trascendental en la música. ¿Qué ocurre? Que tal y como Wanda Landowska y sus discípulos conocían la música del barroco, poco tiene que ver con la interpretación histórica de ahora. Eso es realmente lo que ha cambiado.

MVAG: Respecto a la técnica de Wanda Landowska, profesora de Rafael Puyana, ¿cuál fue la revolución que provocó?

AC: La técnica era un poco híbrido entre piano y clave realmente. No era pianística completamente ni tampoco puramente clavecinística como ahora.

Era como las dos escuelas que hemos hablado anteriormente. Es decir, cada escuela conlleva dos maneras de tocar diferentes. Ella como pionera, fue la que empezó a tocar el clave y decidir un poco cómo se tenía que hacer aquello, pero digamos un poco híbrido, un poco mezclado con la del piano.

MVAG: ¿Cómo es la interpretación histórica de ahora?

AC: Hoy en día hay más información de la que había en esa época. Hoy en día los instrumentos son copias muy fieles de los instrumentos históricos, sin añadidos. Es decir, es como si tú quieres ver una película en blanco y negro y en cine mudo pero bueno, tú dices que la vas a colorear y le vas a poner voz, y estás diciendo que estás haciendo recuperación de cine histórico.

Hombre, sí, quizás eres la primera persona que has sacado una película en cine mudo que antes estaba en cajas, pero le has dado un matiz diferente. Y ahora vengo yo, “No, no. Las películas de cine mudo hay que verlas en blanco y negro que es como realmente se veía”.

Esa es la diferencia, Wanda Landowska hizo para que me entiendas, ponerle “música y color” a las películas. Efectivamente fue la primera que empezó a tocar a los maestros antiguos que no se tocaban para nada en aquel momento, pero claro con la concepción que tenían en aquel entonces.

Hoy en día tenemos copias de instrumentos originales, copias muy parecidas a estos instrumentos históricos. Hoy en día conocemos mucho más sobre cómo se tocaba la música del barroco y del renacimiento, aunque no se puede decir que esto era así porque no tiene sentido, no hay grabaciones ni nada, pero sí tenemos mucha más información de cómo era todo esto.

Lo de la película y el cine sirve un poco. Tú imagínate las películas en cajones porque eso estaba completamente olvidado y ahora viene una figura -Wanda Landowska- y dice “aquí hay unas películas maravillosas, un cine de primera calidad, unos directores tan buenos como los de ahora, pero claro están en blanco y negro. Lo voy a poner un poquito de color y un poquito de voz para que la gente lo entienda y lo saca”.

Claro fue una impulsora, pero pasaron 50 o 60 años y ahora dice “claro el color no le añade nada, para verlo bien hay que verlo en blanco y negro y lo de la voz tampoco. Vamos a verlo tal y como se veía en la época. Esa es la revolución de después”.

MVAG: Aunque existen distintos tipos de clave, sí está definido que hay dos escuelas de clave.

AC: Sí, por un lado está la figura de Wanda, por supuesto fue una figura capitalísima e importantísima respecto a la Música Antigua de principios del siglo XX, destinataria para el *Concertó para clave* de Falla y el *Concerto Campestre* de Poulenc, entre otras obras emblemáticas del instrumento, y esa manera de tocar, desarrollar la técnica y la concepción musical del instrumento que llega hasta Rafael Puyana porque realmente fue el último discípulo, pues como te digo, esta manera de tocar, realmente no tiene mucho que ver con la manera que hoy en día tocamos el clave, desde el punto de vista de instrumento histórico como tal o recuperación histórica. ¿En qué tiene que ver? Pues, sobre todo las cuestiones técnicas del instrumento. Piensa que el clave que Wanda Landowska sacó adelante y empezó a tocar, poco tiene que ver con los claves que tenemos y utilizamos hoy en día como instrumentos copia de los originales. ¿Por qué? Porque ella tocó un tipo de clave el Pleyel, una de las copias está en Granada, y es un híbrido entre clave y piano, porque tiene un armazón de hierro, unos pedales, tiene una sonoridad y tiene una construcción que es poco histórica.

Eso obedece a un momento determinado de principios del siglo XX, al resurgir de la música, a empezar a tocar y descubrir un instrumento que hasta entonces estaba completamente olvidado.

Entonces este clave Pleyel como te digo, Erard construyó también algunos, que Wanda Landowska sacó adelante, para el que Falla y Poulenc escribieron sus obras, no tiene nada que ver con los claves que hoy en día, y sobre todo en los años 50-60 encontramos en el llamado movimiento de recuperación de música histórica.

Esas dos escuelas eran dos maneras de tocar completamente diferentes. Las dos son válidas, puesto que una obedece a una recuperación de la música a principios del siglo XX, con una herencia un tanto romántica; y la otra con los descubrimientos de la musicología, con el renacer de la Música Antigua, con las copias de los instrumentos originales, etc. que nace desde los años 50 y se desarrolla en los años 60, 70, 80 y hoy en día seguimos tocando.

MVAG: Acerca de la interpretación que realiza Rafael Puyana hay colgado en youtube el proyecto de la BBC en el que participó. ¿Lo ha visto? ¿Qué opina sobre él?

AC: Sí lo he visto. Una referencia fundamental, porque ver a un maestro que ya falleció, y verlo en una película...por lo tanto es un documental de primera categoría, una fuente primaria de como el tocaba, de cómo abordaba la música, su porte, su posesión, etc.

Otra referencia muy bonita es la grabación histórica muy bonita en torno a los años 70, del estreno en Granada del *Concierto del Albaicín* de Montsalvatge para clave, en el Festival Internacional de Música y Danza de Granada, con la Orquesta de Radio Televisión Española me parece. Y tantas otras fuentes de primera categoría.

MVAG: ¿Qué piezas compuestas para el instrumento al que nos venimos refiriendo ha tocado?

AC: Precisamente el *Concierto del Albaicín* de Montsalvatge es una obra que tengo pero que no he tocado. En general, salvo excepciones, los intérpretes de clave hoy en día, nos dedicamos a música del barroco. El repertorio del siglo XX, estando, habiéndolo y siendo importante, pero por lo general tocamos poco. Todos los que nos dedicamos a esto. Genoveva Gálvez por ejemplo tiene un disco muy bonito sobre compositores españoles.

Pero los que nos dedicamos al clave, por lo general, interpretamos Música Antigua. A mí me encanta por supuesto ese repertorio y el día que tenga tiempo lo haré.

MVAG: ¿Conoce alguna obra que se haya compuesto para clave?

AC: Hoy en día, creo que el clave participa como cualquier otro instrumento más en los recursos de la composición. Es decir, que cualquier tipo de escuela o la manera de componer que se esté utilizando hoy, me refiero a música electrónica, por ordenador, con improvisación, o con cualquier recurso; se escribe con gran cantidad. De hecho, hace unos años vino a nuestro Conservatorio una profesora de Erasmus para hacer un curso de clave en el siglo XX y nos dejó partituras, discos, y música que se escribe desde esos años de Falla y Poulenc que fueron las primeras obras que se han escrito en el siglo XX en torno a este instrumento, pasando por las piezas de Martinu o las de Ligeti, hoy en día, para clave se escribe como otro instrumento más.

Grandes compositores han escrito para este instrumento, incluso, si el compositor está metido en música y en los recursos del clave, puede utilizar y a veces así lo hacen, recursos típicos del instrumento como por

ejemplo, trabajar con las afinaciones -se utilizan afinaciones desiguales, no temperadas, etc.- yo se que hay compositores que han escrito piezas para clave con afinaciones muy diferentes, lo cual es también representativo del instrumento.

MVAG: ¿Existe algún catálogo para comprobar las obras que se han compuesto para clave?

AC: Sí, hay un libro que es un catálogo de música para clave del siglo XX que el autor es francés Bedford: *Harpsichord and Clavichord Music of the Twentieth Century*

MVAG: Y actualmente ¿qué lugar ocupa este instrumento en las salas de concierto?

AC: Pues ahí yo te diría que el lugar que ocupa es en la Música Antigua realmente. Aunque el repertorio del siglo XX es importante, y se suele tocar incluso en festivales de música contemporánea, y hay un concurso en Holanda para clavecinistas solamente del repertorio del siglo XX, y hay gente especializada en este tipo de repertorio, por ejemplo, ahora se me vienen a la cabeza dos personajes: la clavecinista polaca Elisabeth Chojnacka, y Christopher Lewis. Aunque hay estas figuras que prácticamente tocan música del siglo XX, festivales e incluso concursos, el clave es un instrumento barroco y está en los circuitos de Música Antigua o de música del barroco. Por ejemplo, para rememorar la figura de Wanda Landowska, Skip Sempé ha realizado un concierto y ha grabado con algún Pleyel original e incluso ha llevado a cabo un proyecto llamado *El templo de la Música Antigua*, el primer “centro de rendimiento y aprendizaje del clave para música barroca”, que conmemora las actividades musicales que allí tuvieron lugar.

MVAG: ¿Cree que Puyana quiso hacer un centro de interpretación del clave en Granada como su profesora en Saint-La-Fôret?

AC: Pues probablemente, es una hipótesis bastante probable ya que vino en numerosas ocasiones a clases magistrales y cursos, pero quien sabe.

MVAG: ¿Qué supone para Granada haber dejado su legado?

AC: Hombre, esto es una suerte, un lujo y un honor para el Archivo Manuel de Falla, sin duda porque él estaba muy vinculado con Granada. El venía muchas veces a tocar al festival, tenía mucha relación con Maribel de Falla... así que es todo un lujo.

MVAG: Aunque el legado Puyana haya vuelto a poner de relieve la ciudad como cumbre clavecinística, por reunir el instrumento y las figuras de Landowska, Falla y Puyana ¿cuál cree que ha sido y es actualmente el epicentro de este instrumento?

AC: Bueno, para responderte a esta pregunta, uno descubre con cierta tristeza como nuestro instrumento, por ejemplo, en Andalucía sólo se enseña en Sevilla, en el Conservatorio Superior de Música. Hay en Jaén, pero es una plaza a media jornada. Y desgraciadamente, en España no va mucho mejor, aunque hay en Madrid, Barcelona, Bilbao, Valencia, no hay en tantos sitios como debiera.

Sólo en París, que tiene incluso una asociación de clavecinistas, hay más del doble de profesores de clave que en toda España.

París tiene una escuela importante de clavecinistas, no es la única, pero es muy importante. Precisamente, la profesora Laure Morabito que te comentaba antes viene de un conservatorio de París. Además, hay centros importantes en Holanda (Amsterdam y La Haya), Alemania o Reino Unido, por citar sólo unos ejemplos

MVAG: ¿Cuál cree que ha sido la aportación más importante que ha realizado Rafael Puyana?

AC: Te diría que dos vías importantes. Por un lado, como continuador de la escuela de Wanda Landowska -del que se sentía muy orgulloso y decía que era “el último discípulo”- que supone el descubrimiento de un instrumento con todo lo que conlleva- tanto en repertorio nuevo, como el renacer de la Música Antigua, etc. Por otra parte, destacaría la faceta de interpretar música española. Rafael Puyana tocaba mucho y muy bien. Maestros como Scarlatti, Soler, o incluso maestros menos conocidos como Pérez de Albéniz o Larrañaga... Puyana tiene un disco muy bonito con varios instrumentos, entre ellos el Hass, el Blanchet y otro clave que tenía; todo de música española y de músicos muy poco conocidos. Puyana fue el impulsor de música española para teclado del siglo XVIII básicamente. También estrenó y tocó música de compositores del siglo XX.

MVAG: El mundo del clave siempre ha tenido un público muy reducido, ¿cómo podría llegar este instrumento a una audiencia más amplia?

AC: Bueno, yo creo que primero ofreciéndolo. Por ejemplo, en los conservatorios, si tú no creas una plaza de clave, la gente no lo puede descubrir. Aquí en el conservatorio, cuando vienen los alumnos de piano, que hay una asignatura que tenemos de clave como segundo instrumento, el alumnado termina encantado y con el tiempo, hay algunos/as que se pasan al clave. O cuando lo muestra en un concierto didáctico, o con niños, o con gente que por primera vez ha visto un clave, salen encantados.

Sin duda alguna, la mejor manera es ofreciéndolo y dando la posibilidad de que se pueda estudiar, mostrar el instrumento.... Es verdad que un instrumento mucho más reducido como otros instrumentos de Música Antigua.

MVAG: Llegados a este punto, creo que por el momento, que no tengo más preguntas. He de agradecerle enormemente su tiempo dedicado e información facilitada. Ha sido todo un honor haber podido hablar con usted y estoy muy contenta con la su colaboración en este estudio musicológico. Muchas gracias por el tiempo y atención dedicados.

AC: Muchas gracias. Si necesita cualquier cosa, no dude en pedírmelo.

10. Entrevista N° 10 a Álvaro Huertas

Granada- Bogotá. 03-08-2017, 15h. Online.

Biografía de Álvaro Huertas

Nació en Bogotá en 1957, Se graduó del Colegio Helvetia de Bogotá en el año 1974. Inició sus estudios profesionales de música con el pianista Arnaldo García Guinand y en 1976 viajó a Belmont University en Nashville Tn. USA donde realizó estudios de música con énfasis en renacimiento y barroco. Desde 1979 hasta 1997 fue alumno de Rafael Puyana en París y Bogotá, recibiendo el legado de la gran Wanda Landowska.

En 1984 le fue otorgada una beca del Consejo Británico para realizar una especialización en Música Antigua en el Guildhall School of Music and Drama de Londres. Asistió a lecciones magistrales con Nicanor Zabaleta, Alicia de la Rocha, Sigiswald y Barthold Kuijken. Ha participado varias veces en el Curso internacional de Música en Compostela, España y en la versión XXXIII del mismo le fue otorgado el premio *Andrés Segovia* como el intérprete más destacado. En mayo de 2014 Alvaro Huertas obtuvo el Fellowship del Trinity College London en la especialidad de Clavicembalo.

Su labor como clavecinista ha sido llevada a todos los rincones del país y el Banco de la República lo invitó a inaugurar su sala de conciertos de Leticia, Amazonas. Ha sido director de varios ensambles de música, como el Grupo Nuevo Barroco y Nobilis Musica. Ha actuado como solista con las principales orquestas del país interpretando obras como el Concert Champetre de Poulenc y el concierto en Re menor de J.S. Bach bajo la dirección del maestro Francesco Belli

En el campo internacional, Álvaro Huertas ha actuado en varios escenarios españoles e ingleses destacándose sus presentaciones en la Casa Morisca de Yanguas en Granada, Exposevilla en 1992 y en Canning House de Londres. En 1990 ofreció un recital en la Sala de las Américas en la sede de la OEA en Washington, En 1997 realizó una gira por Argentina, Chile, Peru y Paraguay interpretando música de los Archivos Coloniales latinoamericanos, en el verano del mismo año participó en el Festival de Música en Sabaudia, Italia.

Entre 1998 y 2015 Alvaro Huertas tuvo una intensa actividad musical, ofreciendo recitales en los Estados Unidos; Corcoran Gallery, Washington y University of Chicago, Chicago. En Europa; durante el Festival de Primavera del Danubio en el Palacio Duna de Budapest, Hungría y en el Palacio Foz de Lisboa, Portugal, En Colombia se ha presentado en Cartagena, Cali, Barranquilla y diversos escenarios bogotanos. En 2010 y 2015 fue invitado al Festival Internacional de Música de Tecla Española (FIMTE) en Garrucha, España y participó en el 2013 y el 2015 en el Festival de Norma Musica en el pontino italiano.

Alvaro Huertas actualmente es profesor de Ornamentación, Técnicas de Interpretación y Clavecín en la Universidad de los Andes; director del Area de Música y del Coro de Bachillerato del Colegio Italiano Leonardo Da Vinci; adicionalmente dirige el Coro Equis de los ex alumnos y padres del Colegio Italiano, el coro “La Chansonnette” del Liceo Francés y El Coro “Palosuelos”.

MVAG: Buenos días, en primer lugar, muchísimas gracias concederme esta entrevista. He sabido que usted fue discípulo de Puyana a través de ponerme en contacto con Luisa Morales. Me gustaría que me comentase cómo fueron sus inicios en este instrumento y cómo llegó a convertirse en alumno de este gran intérprete

AH: Inicié los estudios de clave en Belmont University, Nashville, Tenn, U.S.A. Me fui a los 18 años, porque aquí en Colombia en aquella época –era el año 76- era muy difícil estudiar. Allá yo me matriculé en una escuela Bautista, de tendencia religiosa. Estudié clavicémbalo y era el único alumno que había estudiado órgano. Duré allí 3 años.

Le escribí a Rafael una carta, contándole lo que estaba haciendo y él me respondió con un folleto para la inscripción de la beca de los “Cursos Manuel de Falla” en Granada del año 1979. Yo apliqué y me concedieron la beca. Entonces yo fui a Granada con mi padre que me acompañó, y al final del curso, pregunté a Puyana si podía ir a estudiar con él. Entonces él puso una serie de condiciones, en las que me tenía que ir a vivir a París y solo podía dedicarme a eso, teniendo que tomar unas clases con Mademoiselle Nadia Boulanger de teoría musical; con Martine Roche –quien era la esposa de Jean

Estournet, el primer violín de Radio Francesa de esa época– de bajo continuo y con él las clases de instrumento. Así empezamos a estudiar y me convertí ese año en discípulo de Rafael Puyana en París.

MVAG: Rafael Puyana fue profesor los Cursos Manuel de Falla de Granada [donde Puyana vino de profesor los años del 1971-1984, excepto en 1982; y de intérprete 1971-1973, 1976, 1978, 1983 y 1985] y de los Cursos de Verano Música en Compostela [1961-1965, 1983-1995]); ¿ha sido alumna en alguno de ellos? ¿Coincidió allí con el maestro?

AH: En Granada estuve en los años 1979, 1980 y 1983. Y en Santiago los años: 1983, 1984, 1990 –con la obtención del Premio Andrés Segovia 1990-, 1991, 1992.

En Granada eran unas clases sumamente lentas, porque nos sentábamos alrededor del clave que estaba en el centro del Salón y él fumaba como una chimenea. Eso parecía un bar, porque olía a cigarrillo y pasaba uno detrás de otro. Todo era muy lento, nos acercábamos todos a

Recuerdo que entre el alumnado estaba también el clavicembalista argentino Mario Raskin, Ernesto Martínez, Bárbara Cadranel¹⁶⁶⁷, Fernando Valenti y algunas niñas españolas y otros alumnos que no recuerdo su nombre.

En ese año también estaba Nicanor Zabaleta y Rosa Sabater, que era también muy amiga de Puyana. La pobre se murió en el accidente de avión en Madrid.

MVAG: ¿Cómo definiría su personalidad?

AH: Él era una persona digamos discreta, retraída un poco, importante por la condición de intérprete famoso pero muy sencillo pues iba y saludaba y no le importaba, aunque al principio había una distancia inicial con las personas que conocía y poco a poco, esa distancia, se podía acortar o alargar; dependiendo de cómo fuera su impresión sobre las gentes que conocía. Yo personalmente nunca lo vi extremadamente cariñoso con nadie salvo con sus familiares y sus sobrinas y tal vez algún que otro amigo, al cual le hacía confidencias. Es decir, amigos suyos personales, pero no sabría decirle.

Fue siempre muy respetuoso y muy generoso desde todo punto de vista.

MVAG: Sobre la labor docente de Puyana, ¿Podría hablarme más de cómo fueron esos encuentros con el maestro? ¿Cómo recuerda esas lecciones?

AH: Eran lecciones muy lentas y profundas, trabajando pasajes difíciles, repitiendo innumerables veces un solo compás hasta que, varios meses después, se oyerá en una lección la obra en su totalidad.

Respecto a las lecciones profundas, es decir, uno se podía pasar media hora en un pasaje de un compás solamente, hasta que se pudiera hacer la mezcla de digitación y expresión que él quería enseñar. La educación en el clave era sumamente profunda, no dejaba pasar ningún error. Paraba al tercer compás porque ya había cometido muchos errores o no lo había hecho como él quería. A veces se salía de casillas, podía ser sumamente agresivo, pero el resultado final era haber entendido a fondo qué era lo que estaba pasando y por qué uno no era capaz de hacer lo que la música pedía.

Desde ese punto de vista, yo creo que no hay una persona que le dedique ese tiempo y esa profundidad a otra, si no cree que puede llegar a producir algo. Aunque yo creo que él nunca creyó que ninguno de nosotros lograra nada. Yo creo que conmigo logré algo. Y con María Luisa también. Pero no sé con los otros cómo les habrá ido.

Rafael Puyana enseñaba solamente las digitaciones impartidas por él mismo. Las digitaciones eran las estrategias por la cual se iba a dominar una pieza, para poderla tocar sin tener errores y expresar lo profundo de esos sonidos, es decir cuáles sonidos van *legato* uno a otro y cuáles vienen en una articulación diferente, cómo lograr que se oigan todas las voces. Toda la educación estaba basada en un principio de contrapunto. Uno siempre tiene que estar pensando el cómo se siente. Y esa era la exigencia. Realmente eso viene desde Landowska. No sé si conoces ese libro de *Landowska on Music* que escribió Denise Restout, en una página de un preludio ahí dice cómo anotaba cada dedo de cada nota justificado, estudiado y de una voluntad única. Esa manera de estudiar ya no la enseñan. Ahora estudiar clavicémbalo es seguir una serie de patrones de digitación que se adaptan a la música. Con Puyana no existía ningún patrón de nada. Una escala podía ser ejecutada de treinta maneras distintas, dependiendo de lo que quisieras hacer y la expresión. Para él las secuencias estaban ahí, pero no existían. Porque las secuencias pueden expresar en sí mismas cosas distintas. Es decir, cuando tienes que repetir más de tres veces la misma frase musical en una secuencia italiana, tienes que hacerla distinta o sino el que escucha se aburre de escuchar las 3 veces igual. Hoy en día, las secuencias suenan igual, así que no interesa. Pronto puede ser algo más suave al final para hacer alguna diferenciación, pero esa es la diferencia más grande que yo encuentro en los métodos actuales comparándolo con el método que él tenía.

Su método era profundo, draconiano, imposible si uno no tiene la paciencia, uno tira la toalla porque obligaba a que aprendiesen la digitación que él había puesto. Porque decía, “después de que yo no esté

¹⁶⁶⁷ Era la esposa de Fernando Valenti, un clavicembalista también muy famoso en su época (años 50 y 60).

aquí puede hacer lo que le dé la gana, pero yo le enseño lo que yo creo que es la manera de poder comprenderlo, usted lo interiorice y se vuelva así”.

Por eso no aceptaba otras y no las enseñaba porque consideraba su método el único posible para llegar a la perfección y al nivel profesional que exige el mundo musical europeo.

Entonces la idea siempre era, después de cada clase en París –que podía durar un par de horas tranquilamente, antes del almuerzo– y luego me dejaba ahí sentado estudiando lo que habíamos hecho. Así yo podía profundizar e interiorizar todo lo que me había enseñado. Así fuera una línea o un par de sistemas de compases.

Las clases nunca abarcaban una hora entera. En ella trabajábamos los pasajes más importantes de cada obra. Al final, después de los meses, quedaba la obra toda hecha. El hablaba mucho de cómo los pintores flamencos hacían sus pinturas, que se sentaban en una hora específica del día a ver la luz y los objetos y digamos que de 06h00- 06h45 se ponían a pintar esos objetos y los dejaban para continuar el día siguiente. Entonces explicaba que la perfección viene de no tomar en cuenta el tiempo, de despreciarlo para que, al fin, uno pueda dominarlo y así la perfección se dé; no tratando de buscarla donde no está. Está solamente en la dedicación continua a que las cosas y el cerebro reaccionen y los reflejos hagan lo que uno está estudiando. Era muy interesante y muy apasionado. En ese tema era como un niño chiquito y era amoroso, pero cuando las cosas se iban a la parte humana, digamos a sentimientos y emociones, era supremamente fuerte. Cuando hablaba de música, era un ser adorable. Pues yo lo veneraba, valía muchísimo.

Pero las cosas, cuando uno ya coge su vida y crea su familia, yo tengo 5 hijos que eso le parecía un absurdo y me decía que cómo hacía yo eso. Nunca quiso conocer a ninguno de mis hijos. De hecho, dejó de hablarme después del nacimiento de mi tercera hija. No sé, tuvo una actitud muy diferente a como soy yo. Desde el primer momento acepté cómo era él y nunca le pregunté por su vida privada ni jamás supe ni asumí nada de sus amistades, etc. Pero yo hice mi vida y a él, ese tipo de vida no le pareció bien. Me debía quedar en París trabajando y siendo un intérprete y yo lo que quería era pues, venir a mi país (Colombia) y venir aquí con mi familia. Él tenía otras perspectivas.

MVAG: ¿Dónde daba las clases? ¿Durante cuántos años y en qué período le dio clase?

AH: En su casa en París y en Bogotá. Desde agosto de 1979 hasta agosto de 1998.

MVAG: ¿Qué repertorio estuvisteis trabajando? ¿Él se las proporcionaba o usted las elegía?

AH: El siempre daba las obras mediante un programa que debía concluir en un año. Este incluía unas Variaciones muy difíciles de Frescobaldi, llenas de maravilla por dentro; una sonata de Antonio Soler, una partita de J.S.Bach y dos sonatas de Domenico Scarlatti.

Él me entregó eso y me dijo: “Oye, usted va a trabajar en eso. Empieza y me va presentado lo que vaya haciendo”. Yo no alcancé a terminarlo. Hice el *Aria detto Balletto* de G. Frescobaldi y una sonata en Re menor, que es lenta y bella. Eso fue lo que toqué en el Curso Manuel de Falla en el año 1980.

También tocamos obras de los compositores J.S.Bach, D. Scarlatti, C.P.E. Bach, A. Soler, L. Marchand, M. De Falla, F. Poulenc, J. Cabanilles, W. Byrd, G.F. Handel, D. Paradies, W.A. Mozart.

Sobre todo, eran obras del período de renacimiento y barroco. Pero aprendí a tocar con él el *Concerto* de don Manuel de Falla, que lo toqué una vez con la Orquesta Filarmónica; y también me enseñó el de Francis Poulenc, y lo toco con más frecuencia.

Para trabajarlas, recuerdo por ejemplo en *Concerto Campêtre* de Poulenc que me contaba lo que Landowska le contaba a él y lo que significaba, por ejemplo en el segundo movimiento, en el Siciliano, hay un momento en donde la música resuena a Do Mayor y descansa plácidamente entonces él decía “que finalmente un gallo había atrapado a una gallina” y hacía cosas como pues, digamos simpáticas de cómo percibía sus imágenes musicales a través del *Concerto Campêtre*, porque realmente sí es un concierto que describe estados de ánimo referentes al amanecer, la lluvia, el sol... sí hay, y él mismo los encontró.

MVAG: ¿Cuáles eran las obras que más le gustaba interpretar a Puyana?

AH: Toda la obra de JS Bach, algunas sonatas de A. Soler y D. Scarlatti, Corrente Italiana de J. Cabanilles, Chacona anónima del XVII (Martín y Coll), Romance “Para quien crié yo cabellos” A. de Cabezón. “Ah! vous dirai-je, maman”, variaciones de W.A. Mozart.

MVAG: ¿Qué manera tenían para trabajar las partituras? [Metodología]

AH: Al inicio entregaba fotocopia de la partitura enteramente digitada y con las *nuances* escritas. Teníamos que aprendérsela tal y como estaba escrito. No podías cambiar ningún dedo.

Interpretábamos en el mismo instrumento. Nos íbamos turnando. Él se sentaba y mostraba siempre con sus dedos cómo se hacía. No tocaba la música de principio a fin. Simplemente él oía y decía: “en cada pasaje usted tiene que hacer esto, este dedo no toca en el centro de la tecla, en ese usted no puede doblar, ahora relaje esta parte de la mano...” es decir, todas cosas técnicas muy profundas de tensión y relajación y postura de la mano sobre el teclado sin cambiarla. Es muy largo de explicar y yo te tendría que mostrar. Después de un tiempo como discípulo, mostraba como hacía el proceso de digitación de una obra y la búsqueda de la carga emocional de la pieza, descubriendo poco a poco su verdadera expresión. Nunca

tomaba decisiones importantes desde el punto de vista expresivo sino hasta haber agotado totalmente las posibilidades y haber oído muchas veces las diferentes maneras de interpretar la obra.

MVAG: ¿Qué instrumentos tenía? ¿Con cuál tocaba?

AH: Tenía varios, un Taskin de Rubio, uno moderno con pedales de Goble, un Pisaurensis original y el gran Hass de tres teclados que toqué hasta la saciedad. En Bogotá tenía un Schütze muy estable.

En las clases casi siempre utilizaba el Taskin de Rubio, que tenía unas teclas chiquititas muy difíciles de tocar, porque yo tengo unos dedos grandotes. Y eso se volvía pavoroso. Era un instrumento sumamente sensible. Si no se aplicaban los principios de la técnica, pues uno toca la nota que no es.

Yo estuve en Granada hace dos años y vi los instrumentos. El Hass de tres teclados no sé si ya lo mandarían a arreglar porque tenía una rajadura en el *redland* donde se afina y eso sí, es muy malo porque no se puede afinar. Y el otro es el instrumento de William Martin, un instrumento que llevó a Ronda, lo tocábamos todo el tiempo.

MVAG: Para mejorar su técnica, ¿qué consejos le dio el maestro? ¿Le proporcionó alguna tabla de ejercicios?

AH: Él hacía unos ejercicios que le había dado Wanda Landowska sobre los estiramientos de los dedos que son varios ejercicios que le dio un violinista a Wanda Landowska y ella se los pasó a Puyana. Existía una tabla de combinaciones digitales para todos los ornamentos. El la dictó en una clase y solamente yo la copié.

En sitios como el del ‘sol’ era abrir la mano muy fuerte y luego replegar los dedos y hacer los ejercicios levantando uno tras otro. Con estos ejercicios los dedos se vuelven como brazos, fortísimos. Y así todos los días.

Esos ejercicios aparecen en el libro de Denise Restout sobre Landowska.

MVAG: Como profesor, ¿qué destacaría de su faceta docente?

AH: Totalmente medieval y draconiana. Solamente le vi contento cuando terminé un concierto en una capillita de Bogotá en donde toqué bien y seguro. Nunca le vi a gusto enseñando, su actitud permanente era desafiante y a veces resignada con nuestra mediocridad.

Sobre todo destacaría la profundidad y la generosidad en esa profundidad que se confundía. Muchos pensaban que era plenamente agresivo de frente y criticaba todo, pero realmente fue educado de esa manera por Landowska que tenía la misma visión de profundidad y respeto por todas las obras y no dejaba pasar un error, era así de simple.

MVAG: En las clases que impartía con él, ¿le hablaba de Landowska? y ¿de su enseñanza?

AH: Sí mucho, constantemente. Pues un día me dijo que Wanda le había dicho “si usted no se resuelve a tomarse esto en serio, llamo a su padre y le digo que no le doy más clases” y entonces él se ponía a estudiar.

París es muy positivo para muchas cosas, pero para un estudiante joven no es estable. No sé si decirte ahora, pero en mi época, por ejemplo Ernesto –un muchacho de Órgiva- no se sintió muy allá. Ernesto daba las clases en Ronda y sigue tocando el clavicémbalo; se había entregado pero las condiciones de vida y tan angustiosas de esa ciudad no permitían que uno estuviese tranquilo en el alma.

En cambio Puyana estuvo en un pueblecito muy pacífico en Connecticut, cerca de Boston donde él estudiaba en una escuela de New England Conservatory en Boston. Muy complaciente y todos muy amables, salvo la Landowska que lo ponía en su sitio todas las semanas cuando acudía a Lakeville –un pueblecito cerca de Hartford-. Con ella estuvo como 8 años.

También me contó el ambiente de su casa en Lakeville (Connecticut) de los comentarios que hacía para decirle que todavía no había alcanzado la perfección, de la reacción de Wanda al Concerto de Manuel de Falla, de los diálogos entretenidos entre ella y F. Poulenc, de su vida con H. Lew y su transformación al conocer a Denise.

Puyana tomaba las clases en Lakeville y regresaba a su casa en Boston a estudiar. Cuando terminó, se quedó algunos años allá acabando su proceso hasta que preparó su concierto para tocar en el Town Hall en Nueva York. Fue su debut como clavecinista en la ciudad más importante del momento. Fue todo un proceso en el que su padre le organizó con todas sus amistades entrar allí al circuito y al círculo. Él mismo lo alquiló y vendió las boletas. No fue obra de ningún empresario. Fue todo un suceso donde los críticos recogieron lo bien que había tocado. Lo que me contaba en ese momento es que la satisfacción de ese momento no sólo era de haber tocado bien, sino de ver a sus contemporáneos pianistas y clavecinistas sentados en la primera fila totalmente verdes de la envidia de que a él le hubiera ido muy bien.

Me contaba que sus primeros conciertos eran en las casas de ancianos y en las casas de señoras que iban a jugar al *bridge* o tomar té. En un momento dado hacían una pausa y él ponía su clave, les tocaba un programa y ellas lo aplaudían. Eso lo hacía para darse fogueo como intérprete.

MVAG: Wanda Landowska, maestra de Puyana, tenía muy clara la idea que quería volver a resurgir la Música Antigua. Como último discípulo de la clavecinista polaca y continuador de su legado, ¿Qué opinaba el maestro sobre cuestiones de autenticidad en la interpretación?

AH: Siempre tuvo presente el principio del respeto a la autenticidad. Lo llevó a extremos tales como desarrollar una tendinitis en la mano derecha cuando grabó su disco de François Couperin, al adaptar las digitaciones antiguas presentes en *L'art de toucher le clavecín*.

Él tenía serias dudas en la manera de cómo la Escuela Holandesa y parte de la Escuela Inglesa también, aunque en menor importancia para él porque consideraba mejor la Escuela Inglesa que la Holandesa, todo por Gustav Leonhardt que fue su antagonista principal toda su vida. En eso sí que se murieron con tres meses de diferencia. Leonhardt murió en diciembre y él murió en marzo.

Puyana tenía una especie de resentimiento a todo lo que sucedió a la Escuela Holandesa porque Puyana fue el artista escogido para Philips, que es una empresa holandesa. Eso realmente, los clavecinistas de Holanda, les parecía insoportable que su propia empresa no los tuviese en cuenta. Y por todos los medios intentaron sacarlo hasta que lo lograron. Es decir, Puyana grabó los discos que se ganaron en los premios en un comienzo y luego, ya no continuaron con él. Primero porque era muy costoso, exigía que estuviera siempre presente un técnico de clavecín, y grabar muchas veces lo mismo. Y eso les parecía demasiado costoso. Y claro, era así, pero era la única manera de dejar algo realmente bello.

Pero él sí adoptaba muchas cosas, por lo menos lo que sí se podía comprobar, como por ejemplo el libro de François Couperin *L'art de toucher le clavecín*, que para él era una biblia, pero también lo tomaba con sentido crítico. No había que hacer exactamente lo que hacía Couperin porque los pasos en la música, por ejemplo de J. S. Bach no se podían adaptar a la manera francesa, ya que la música quedaba totalmente coja. La articulación y el fraseo no se podían lograr con esos cambios de dedos. Es por ello que había que buscar otra más certera que era la misma de Bach. El uso del pulgar en Bach está explícitamente escrito en unos Preludios del libro de Ana Magdalena, los tengo digitados y ahí están claramente. Ahora, el por qué no digitaría todo, es otro problema. La razón por la cual, Rafael decía que escribir todo era porque él no quería olvidar nada. Entonces, si no lo escribía, lo olvidaba y sus partituras todas tienen sus digitaciones escritas porque él no quería olvidarlas. No quería tocar una sonata y luego a los años querer volverla a tocar y no tener ninguna referencia de qué fue lo que hizo. Y esa era la única razón. Además, eso ayuda mucho tenerlo escrito, porque la memoria, a veces, falla.

MVAG: Al igual que Landowska había construido centro de interoperación de clave en Saint-Leu y luego en Lakeville, Puyana intentó realizar otro en Ronda, ¿alguna vez le comentó este proyecto?

AH: Finalmente eso de Ronda no le funcionó. Le pasaron muchas cosas en esa época que no dejaron que funcionara ese proyecto que fue como en el año 92.

Él quería restaurar ese monasterio y hacer allí una gran escuela de cembalo. Es decir, recibir y alojar a los alumnos y alumnas e impartir en Ronda, un curso que durara todo el invierno. Empezar en noviembre y terminar en marzo. El maestro decía que era en invierno porque los alumnos estaban todos encerrados en sus celdas y no podían ni salir a tomar una cerveza con el frío que hacía allí.

El amigo que lo empujó muchísimo a comprar el convento, le ayudaba en todo, se enfermó y murió. Entonces yo creo que sin esa persona, yo se sintió capaz. A mí me lo propuso, pero fui yo quien no me sentí capaz. Imagínate reconstruir un monasterio en Ronda. Hay que irse a vivir allá. Y yo no podía quedarme en España tampoco.

Claramente, estuve en Ronda visitando las ruinas de un monasterio que había adquirido.

MVAG: Precisamente, a partir de un estudio realizado sobre las Tres Cantigas del Rey de Julián Orbón-una obra interpretada para clave y que precisamente compuso para estos cursos en 1960-que mantuvo muy buena amistad con Andrés Segovia y Julián Orbón. Me gustaría saber si alguna vez, le habló de esta amistad que tuvo sus inicios, si mal no recuerdo, en Nueva York.

AH: Si, me habló mucho de Andrés Segovia, de su relación con J. Rodrigo (un ciego de larga vista, decía), de los ensayos del Concierto de Aranjuez y la Fantasía para un gentilhombre, de sus angustias con las uñas; habló de John Williams y su madre, de los líos de faldas de Segovia y los celos profesionales con otros guitarristas.

MVAG: ¿Con qué otros músicos conoces que tuvo relación?

AH: Con muchísimos: John Williams, Maxence Larrieu, Pedro Corrostopla, Daniel Barenboim, Jacqueline du Prè, Vladimir Horowitz, Alicia de la Rocha, Victoria de los Angeles, Rudolf Nureyev, Trevor Pinnock, entre otros.

Yo una vez estaba allí en París y llamaron a su casa por teléfono. Lo cogí y preguntaron por el maestro. Él no estaba porque había salido. Al preguntar que quien era me dijo que Rudolf Nuréyev –el bailarín maravilloso del ballet ruso- y me dio el recado para que lo llamase.

También vi en su casa al pianista Vladimir Horowitz, porque lo invitó a cenar y estuvo acompañado de dos muchachos rubios muy altos y muy bellos.

MVAG: ¿Ha tenido el placer de poder asistir a alguno de sus conciertos? De ser así, ¿Cómo calificaría la faceta artística de Rafael Puyana en esos conciertos a los que ha asistido?

AH: Si. Generalmente maravillosos. Yo asistí a casi todos. Salvo al final, que ya estaba tocando muy muy regular. Pero era en realidad por falta de estudio.

MVAG: ¿Recuerda a qué edad dejó de tocar en los conciertos?

AH: Él se murió a los 81 años, yo creo que dejó de tocar como 8 años antes de morir, en torno a 2005. Realmente ya no estaba funcionando.

MVAG: ¿Cómo preparaba los conciertos?

AH: Se pasaba todo el día estudiando, fumando como un loco y cenando luego con mucho vino y más cigarrillos. Estudiaba manos separadas y luego las unía lentamente. Dos o tres días antes tocaba furiosamente a tempo con el metrónomo.

MVAG: ¿Y ha interpretado con él en algún concierto o ha realizado la grabación de un disco?

AH: Toqué con él los conciertos para dos claves en do mayor y do menor de J.S. Bach en 1983. Nosotros íbamos a tocar un concierto con esas obras en Pompallán, que es una ciudad al sur de Colombia. Él tocó el miércoles Santo su recital solo. Y el jueves a las 8h20 un terremoto destruyó la ciudad. Y nosotros estábamos allá. Salimos de la ciudad y la dejamos destruida, con los cémbalos. Salimos en emergencia.

Ya en Bogotá, organizamos un concierto con unas boletas muy costosas en el Teatro Colón para ayudar a los damnificados y ayudar a reconstruir la iglesia de la Encarnación. No se cayó completamente, pero tuvo daños muy serios. Entonces fue allí, con un cuarteto o quinteto diferente del que íbamos a tocar en Pompallán, hicimos ese concierto y hay una crítica de la época, que te la puedo mandar.

MVAG: Aprovechando que es clavecinista, ¿Qué otras obras conoces que se han compuesto para clave en los siglos XX-XI? ¿Cree que se han compuesto y se están componiendo las suficientes obras para clave?

AH: Suficientes. Toco el *Ricercare* de Mario Gómez-Vignes únicamente. Es un compositor chileno, que vive en Cali. Escribió el *Ricercare* y se lo dedicó a todo aquel que quisiera tocarlo. Se lo dedicó a Puyana, a otro amigo y a mí. En realidad, muy simpático en ese sentido porque su música tiene un lenguaje moderno, pero es muy respetuosa y muy acorde con la armonía, no hay acompañamiento porque sí, sino porque acompañan muy bien y realzan la verdadera armonía. Con un sentido en el desarrollo y la idea musical muy al estilo de la composición de los años 30 y 40. En Inglaterra, por ejemplo, era mucho más atenta con los procesos de la progresión armónica. Una música muy bien organizada, contrapuntística y bonita.

Tuve la idea de decirle a un amigo colombiano que me compusiera algo para clavecín y me hizo una cosa larguísima que se llama “Ninfas”. La toqué y la grabé en el concierto, y ahí está el disco con todos los errores, y realmente es pavorosa. Pero yo no le podía decir a mi amigo eso.

MVAG: ¿Cree que el clave se está volviendo a integrar en las salas de conciertos o desde que Wanda Landowska y Rafael Puyana volvieron a “resurgir” este instrumento, no ha decaído en las salas de conciertos?

AH: Si ha decaído. Por un concierto de clave hay veinte recitales de piano.

MVAG: ¿Qué sabe sobre el documental que produjo con la BBC sobre Scarlatti en 1985? ¿Le dijo algo de la preparación del mismo? ¿Se emitió un programa antes del documental? ¿Cómo lo calificaría?

AH: Estuve presente en todo el proceso de esa escogencia de sonatas en su casa que él me había comentado, pero luego yo vine a Bogotá. Él no pidió ninguna ayuda. Eso lo decidieron entre él y Ann Turner.

El resultado fue maravilloso. Estuve presente en la premier en Bogotá y conocí a Ann Turner la productora de la *BBC*.

La premier se organizó con unos invitados que él escogió y se hizo en la Casa de la Moneda y allí fue la proyección de la película. Quedó muy bonita. Es una lástima que no la pasen más porque es muy bella y se ocupa del tema español. Es Puyana en sus mejores años.

MVAG: Él residía en París donde era embajador de la UNESCO por Colombia. ¿Sabe qué año se fue a vivir a París? ¿Qué tipo de vida realizaba allí?

AH: No sé. Vivía como un miembro de la alta sociedad francesa, amigo de Marie Elise Hennessey y, por los negocios de vinos de su padre, gran amigo de los personajes más importantes de la vida Parísina. Gran amigo del Conde Alain de Montebello y otras señorías nobles de Francia.

MVAG: ¿Conserva alguna fotografía, documento dedicado, libro (dedicado o regalado) con él?

AH: Si. Conservo las partituras que él me dejó con su letra y todo. Tengo por ejemplo la edición que me regaló del *Concert Campêtre* de Francis Poulenc en la que él la estudió con el mismo compositor y con Landowska.

Tengo un libro con críticas recopiladas. Hay mucha teja de donde cortar. Por ejemplo aquí hay un recorte de un concierto de Bach interpretado por Puyana y Huertas, otro de “Gran triunfo de Puyana en Granada”,

que aparece el instrumento con el que vamos a tocar ahora en el Teatro Santo Domingo- donde Puyana tocó en el Patio de los Arrayanes; “Bach y Beethoven en el Colón”... Tengo muchas cosas que te puedo mandar.

También tengo algunas cartas, que te pueden interesar y te puedo fotocopiar, o documentos relacionados con los negocios de los clavicémbalos que hicimos antes de que él se muriera, que tienen relevancia en cuanto a todas las compras que se hicieron en Inglaterra para traerlos a Colombia.

MVAG: ¿Alguna anécdota que le ocurriese con Rafael Puyana?

AH: Muchas. Las aventuras trayendo y llevando claves por el mundo y ayudándole a escribir sus artículos explosivos en la prensa colombiana me dejaron muchas memorias.

MVAG: ¿Cómo fueron los últimos encuentros con el maestro?

AH: Agresivos y amenazantes. Solamente tuvimos problemas al final de nuestra amistad, en torno al año 96-97, cuando tuvimos que tratar asuntos de negocios de compras y ventas de instrumentos. Uno de ellos era para mí y al final Puyana se quedó con él y lo vendió y, por lo tanto, me quedé sin instrumento. Aquí tengo uno bellissimo inglés que logré tener, pero anhelaba tener una copia del Hass de Bruselas de dos teclados para mí y mi uso personal. Lo logré traer a Bogotá, pero él se lo volvió a llevar.

También, descubrí por María Luisa Morales, que había hecho un.... Al venderme un instrumento que no servía. Lo trajo a Colombia y le dijo a María Luisa antes de traerlo “Pues allá en Colombia yo vendo a alguien, lo vendo bien”, y me lo vendió a mí. Yo nunca sabía nada de eso y hace poco María Luisa me lo contó hace poquito, hace un año cuando vino acá con Cristóbal Salvador a un congreso y estuvieron acá en mi casa comiendo y me contó. Es bastante complicado eso, porque yo nunca me imaginé. Entonces yo comencé a echar mis pasos hacia atrás. Porque realmente confié en él todo el tiempo. Yo si sospechaba que algo estaba pasando porque yo nunca logré ese instrumento estuviese más de 10 minutos afinado. Tenía unos problemas estructurales complicados que yo no estaba en capacidad para solucionar acá. Le di 10 veces más de lo que en realidad valía el instrumento.

En 1987 me vendió en US \$10.000 un instrumento de Eckhart Merzdorf, muy inestable y difícil de mantener afinado. María Luisa Morales hace poco me contó que este instrumento lo trajo a Colombia para venderlo a buen precio porque no era de buena calidad y sufría de una estructura errática y mal construido.

MVAG: Además de la música, ¿en qué otros asuntos estaba interesado Rafael Puyana?

AH: Las antigüedades, el vino y la política cultural.

MVAG: ¿Cuál diría que ha sido la aportación musical que realizó Rafael Puyana a la cultura musical?

AH: Puyana desveló sobre todo la parte que tiene que ver con el clave español. Realmente su fuerte fue la versión del Fandango de Antonio Soler. Todo el mundo coincide en que nadie, nadie, nadie, ha hecho una interpretación igual.

Su aportación fue notable e incomprensible. Por ejemplo, ¿cuántos discípulos tiene Genoveva Gálvez? Genoveva tiene un montón de discípulos en España y Alemania donde daba clase. Pero en cambio, Rafael no. Puyana no tuvo más que 10 o 15 discípulos realmente, porque fueron muy pocos los que aceptaron someterse a ese tipo de enseñanza tan profunda y tan difícil en el clave y que entendieron realmente lo que quería decir. Los demás huyeron por lo agobiados que se sentían al estudiar eso así. Hay tantas historias de los demás alumnos que tuvo, que tenía que ver con la paciencia y la humildad que se necesita... porque no todo el mundo está dispuesto a aguantar palos para aprender. Consideran que su dignidad está en peligro y prefieren salirse y descubrir por otro lado las cosas. Lo cual es normal y perfectamente humano.

Yo si decidí aguantar los palos hasta que lograra hacer algo. Pero los problemas son diferentes, porque lograr hacer algo tiene que ver con todo ese proceso y ese proceso, en cierta forma yo lo interrumpí porque quería otro tipo de vida. No me gustaba ese tipo de vida, y disfrutar de otras cosas que da la vida.

MVAG: Además de usted, ¿Quiénes fueron sus discípulos? ¿Qué podría hablarme de ellos?

AH: Genoveva Gálvez (1929-), Christopher Hogwood (1941-2012), Trevor Pinnock (1946), Luisa Morales.

MVAG: ¿Algo que me quiera contar que considere relevante y que no le haya preguntado?

AH: Que era homosexual.

MVAG: Muchísimas gracias por su aportación en esta investigación.

AH: A usted gracias por ocuparse del tema y estudiar a un gran intérprete del clave.

11. Entrevista N° 11 a Luisa Morales

Granada-Melbourne. 03-08-2017, 11h00. Online.

Biografía de Luisa Morales

La clavecinista e investigadora LUISA MORALES es internacionalmente reconocida como una de las mejores intérpretes de música de tecla española. Fundadora y directora del Festival Internacional de Música de Tecla Española, FIMTE desde el año 2000.

Luisa se diplomó en el Conservatorio de Música del Liceo de Barcelona y realizó estudios de clave durante cinco años en París con Rafael Puyana y posteriormente, durante tres años, con Ton Koopman en el Sweelinck Conservatorium de Amsterdam y el Koninklijk Conservatorium de La Haya. En la actualidad es becaria del gobierno de Australia (IPRS -APA) en la universidad de Melbourne. Ha publicado en diversas revistas internacionales de musicología. Es autora de varias entradas de la nueva edición del *Grove's Dictionary of Musical Instruments* (Oxford University Press), así como de los capítulos sobre Francia, Italia y España para la *Haydn Encyclopedia* (Cambridge University Press). Asimismo, ha sido reviewer para Oxford University Press de la serie *Currents in Latin American&Iberian Music* y editora de la serie FIMTE *Studies on Spanish Keyboard Music*.

LUISA ha actuado como solista alrededor del mundo en prestigiosos festivales de música antigua tanto europeos como americanos y australianos, teniendo el privilegio de usar instrumentos originales cedidos por instituciones y museos para sus conciertos, entre ellos, el festival Harmoniques- Lausanne, (Stein vis-à-vis, 1777), St. Cecilia's Hall, Edinburgh (clave Falkener, 1773), National Music Museum (Vermillion USA, clave Kirckman, 1798y Germain, 1773), American Instrument Society (clave Calisto, 1780), Harpsichord Heaven Delaware, Goya's Encounters (Los Angeles, UCLA University), Melbourne Recital Centre Solo series, Melba Hall Melbourne, Conservatorio de Sydney, Ballarat Festival (Victoria, Australia), FIMTE Almería, Barcelona, Costa Rica, Bogotá, Chile, Mexico, Rabat, Tánger, etc.

Es regularmente invitada como conferenciante e intérprete por universidades europeas y americanas, entre ellas, la Universidad de Edimburgo, las universidades de Melbourne, Monash y Sydney en Australia, el America's National Music Museum Vermillion South Dakota, Duke university, la Universidad de California, Toronto, Wilfried Laurier Ontario, etc. Luisa Morales ha grabado como solista, varios CDs, entre ellos, "Musica Sorprendente" (Caskabel) el estreno de obras del siglo XVIII rescatadas del Monasterio de San Pedro de las Dueñas (León) y "Scarlatti and Soler in London" grabación patrocinada y grabada en el Kirckman (1798) del National Music Museum de Estados Unidos. En la actualidad prepara un nuevo álbum de Scarlatti en el pianoforte-clave combinado de Giovanni Ferrini (1746) de la colección Tagliavini en Bologna, de próxima publicación.

MVAG: Buenos días, en primer lugar, muchísimas gracias concederme esta entrevista. La última vez que tuve la oportunidad de coincidir con usted fue en el curso FIMTE de 2014, dedicado al *Revivals de la Música Antigua y la interpretación de la música española para teclado*. Fue ahí donde supe que, además de ser clavecinista, también fue alumna de Rafael Puyana. Me gustaría que me comentase cómo fueron sus inicios en este instrumento y cómo llegó a convertirse en alumna de este gran intérprete

LM: Yo comencé en Barcelona, en el curso 1977-78 con la profesora que había entonces en el Conservatorio del Liceo, Isabel Rocha. En aquellos años yo estudiaba piano, pero me gustaba muchísimo la música española antigua y Bach. Y estaba decidida a cambiar al clave.

A los pocos meses de comenzar los estudios con Isabel Rocha, se anunció un concierto privado de Rafael Puyana en el Palau de la Música y conseguí una entrada para asistir. Cuando terminó el concierto, fui al camerino y le entregué -como una carta de presentación- mi ensayo sobre las digitaciones antiguas que hoy se conserva en su fondo personal en Granada. Tenía yo 18 años. Le dije que quería estudiar con él, que me había fascinado el concierto. Entonces me respondió que ese verano impartía los "Cursos Manuel de Falla" en Granada y que intentara ir. Y ahí comenzó la relación con Rafael Puyana.

Unos días después fui a la sede del CSIC en Barcelona, donde tenían la documentación para ir a los cursos. Me desanimaron mucho porque me informaron que los cursos estaban destinados a estudiantes ya formados en el mundo del clave, y yo acababa de empezar... pero, aun así, rellené el formulario, lo envié

y me aceptaron con beca. Fue ahí, en los “Cursos Manuel de Falla” del año 1980 fue cuando tuve las primeras clases con Rafael Puyana.

MVAG: Y ¿cómo eran esas clases?

LM: Se impartían en lo que hoy día es el “Aula Rafael Puyana”. Yo recuerdo en ese mi primer año unos ocho alumnos. Las clases se daban por las mañanas, el repertorio era de los siglos XVI-XVIII de todas las escuelas, y eran clases típicas de interpretación (tocar, correcciones, etc).

MVAG: ¿Las partituras que trabajasteis os era una elección del maestro o vosotros las llevabais para trabajarlas?

LM: Bueno, digamos que hay dos fases. La primera, eran las clases de los “Cursos Manuel de Falla” y “Música en Compostela”, en que escogíamos entre un amplio repertorio propuesto por la organización de los cursos. Eran cursos colectivos, de 7-8 alumnos, de gente de diferentes escuelas.

Ahora, cuando ya me convertí en alumna suya en París, fue distinto, clases y material, fue todo distinto.

Cuando acabaron los cursos, que fue en torno al mes de julio, del año 1980, me fui de vacaciones y a las dos semanas de estar de vacaciones, Puyana me llamó por teléfono: él tenía tiempo en París en ese momento para atenderme y darme unas clases. Y yo, ni corta ni perezosa, cogí y me fui a París para comenzar las clases privadas con él.

Recuerdo que le interesaba mucho la producción del sonido, la técnica, la digitación y crear una técnica específica para el clave. Yo venía del piano y tan sólo llevaba 8 meses tocando el clave. Por entonces, a sus alumnos nos daba el primer movimiento de la partita N° 3 de J.S.Bach: la fantasía en la menor; totalmente digitada por él, con todos los fraseos, toda la articulación, y recuerdo que estuvimos unos 5 o 6 meses o quizás más, solo con esa obra –que son tres páginas–, hasta que yo entendiera el porqué de la digitación, el fraseo, los movimientos de la mano exactos que él quería, la articulación, la independencia de los dedos, ... A partir de ese primer estudio, cuando ya estuvo más o menos perfecto, pasamos a otro tipo de repertorio. Pero esa digamos que era la forma de trabajar básica.

MVAG: ¿Conserva las partituras con sus anotaciones?

LM: Sí, conservo todas las partituras que hice con él, que fueron muchas. Su forma de enseñar, sobre todo los primeros años, era su trabajo y su forma de trabajarla. Así que te entregaba la partitura tal y como él la había digitado (articulación, fraseo,... todo). Entonces se trabajaba y luego, más adelante, tenías libertad de hacer tu propia creación.

Al principio era la escuela del discípulo que imita al maestro totalmente, con todo lo bueno y lo malo que tiene.

MVAG: ¿Empleaba la digitación que Landowska le había enseñado?

LM: La formación de Rafael Puyana con Landowska fue en el Pleyel, que era un instrumento muy diferente al que él tuvo en París posteriormente, copia de instrumentos históricos. Fue un corte epistemológico cambiar de instrumento. Y aunque no cambió básicamente la técnica, si tuvo que cambiar la digitación e incluso cambió la forma de pensar musicalmente porque no es lo mismo tocar un Pleyel que tocar en la copia de un instrumento histórico.

Entonces tenía la base de Landowska, que también transmitía a sus alumnos, en cuanto a ejercicios y otras muchas cosas, pero llegó a cultivar su propio estilo personal. Como después sus alumnos lo hemos cultivado y personalizado.

MVAG: ¿Qué repertorio estuvisteis trabajando en París?

LM: Yo estuve con él desde el año 1980 hasta 1984. Curiosamente, cuando llegué a trabajar con él, yo no quería hacer música española porque no quería encasillarme y al final ¡he acabado haciendo sobre todo música española! Pero en la época no era mi prioridad.

Recuerdo que hicimos Bach (las seis partitas, la tocata en mi menor, alguna suite, otras tocatas...), música francesa (Rameau, Couperin, Marchand...) porque en aquella época yo no entendía el estilo francés, en este tema él me guio y me hizo leer muchísimo. Me hizo comprender que el estilo de la música francesa barroca es una cuestión cultural. No solamente se trata de tocar la música, me señaló, hay que leer literatura francesa tanto de la época como Proust, así que imagínate, me recomendó enfáticamente que leyera *À la recherche du temps perdu*. Escuché mucha ópera barroca lo cual me ayudó mucho y tuve muchas clases específicamente de música francesa, tenía una paciencia infinita conmigo. Porque me costó, la verdad, entender ese estilo que ahora me fascina.

También estudiamos los virginalistas ingleses, sus digitaciones antiguas y luego, me dijo “Luisa usted es española, tendrá que aprender algo de música española”, entonces, no es que me obligara, pero me puso ahí en el repertorio a Cabezón, Soler y Scarlatti. Pero curiosamente, lo que menos hice con él, fue música española.

Además, trabajamos un repertorio internacional de concertista. Una serie de programas que incluía también el *Concerto* de Manuel de Falla, música italiana, francesa y española.

MVAG: Al igual que en los conservatorios de hoy en día, que se utiliza una programación para cada nivel ¿cómo era la programación que Puyana ideó?

LM: Bueno, aparte de cómo te he comentado de la *fantasía en la menor*, que era algo prácticamente obligado para todos, después dependía mucho del gusto de cada uno. Entonces Puyana escogía una pieza de virginalistas, otra de Bach, algo francés y algo español. Eso lo tenía claro, pero dejaba también escoger. Recuerdo haber escogido yo prácticamente todo el repertorio.

MVAG: ¿Qué manera tenía de trabajar esas partituras?

LM: Entregaba su propia digitación, y su propia partitura completamente trabajada, entonces te pedía que la estudiases, pero no demasiado para no coger vicios, y una vez que la podías leer, empezaban las clases. En las clases él tenía una paciencia infinita, mucha concentración. A veces eran clases agotadoras de más de dos horas y al 100%. Y si por ejemplo era una suite, tocábamos el primer movimiento y una vez tocado, íbamos compás por compás, la digitación, la técnica de la mano, que estuviera relajada, el ataque de cada dedo, la producción del sonido, por supuesto aspectos de interpretación barroca, ...

MVAG: Antes de comenzar las clases ¿hacíais ejercicios de calentamiento?

LM: Puyana me enseñó una serie de ejercicios que hacíamos “en seco” como solía hacer Landowska. Los típicos que ya conocerás. Y luego me enseñó otro tipo de ejercicios, esta vez al clave. También las digitaciones para trinos, para escalas. Él tenía, aunque nunca escribió ningún tratado de enseñanza al clave, un método. Al menos yo tengo todo escrito de cuánto me enseñó respecto a la técnica.

Digamos que yo calentaba a solas previamente. Ya con él no era necesario.

MVAG: ¿Dónde dabais las clases?

LM: En su casa, 88 *rue de Grenelle*. Fue muy especial estar con él en París esos 4 casi 5 años, y yo no tenía instrumento. Vivía en una habitación, una “chambre de bonne” que constaba solamente de la cama, un escritorio y el lavamanos. Entonces mi rutina diaria era llamarle antes de las 10h por las mañanas, y preguntarle ‘Maestro ¿a qué hora puedo ir a estudiar hoy?’. Y él ya me decía ‘Luisa venga a las 10h o a las 10h30...’. Cuando me decía la hora disponible, yo iba a su casa, y me sentaba a estudiar. Estaba allí normalmente todo el día. Desde las 10h de la mañana hasta las 19h con un *break* para ir a comer. Y en esas horas que yo estaba allí, en algún momento, él venía a darme clase. Realmente, casi nunca me decía cuándo iba a venir a darme la clase, sino que directamente pasaba y me daba la clase. Llegó un momento en que las clases eran diarias y otras veces él estaba alrededor haciendo algo y simplemente me decía “Luisa ese dedo no, o no está sonando bien”. Así eran las clases las 8 horas continuas que estaba allí.

Posteriormente, dejó esa casa y se fue a *rue du Cirque*.

MVAG: Para mejorar su técnica, ¿qué consejos le dio el maestro? ¿Le proporcionó alguna tabla de ejercicios?

LM: Como ya he comentado, la fantasía en la menor era el punto de partida. A partir de ahí, los ejercicios que he descrito, tablas de digitaciones para trinos, etc. En todo caso, Puyana prefería aplicar la técnica directamente a las obras, no era un estudio técnico árido, o al menos a mí no me lo pareció.

MVAG: Como profesor, ¿qué destacaría de su faceta docente?

LM: Destacaría su paciencia, dedicación, porque realmente se dedicaba al alumno completamente, cuando veía que el alumno respondía, le dedicaba todo su tiempo y toda su energía. Eso es así. Muy perfeccionista, tremendamente perfeccionista hasta un punto verdaderamente exhaustivo. Es muy bueno, porque al final es una escuela que rentabiliza.

La producción del sonido era vital, eso era muy muy importante.

MVAG: ¿Cómo definiría su personalidad?

LM: Era una persona difícil y muy muy generosa en cuanto a sus enseñanzas -a mi jamás me cobró las clases-, con su tiempo y en el conocimiento, y a la vez, muy exigente. Entonces claro, podía ser la persona más agradable del mundo y también la más antipática por algún motivo real o imaginario. También tenía sus manías, por ejemplo yo recuerdo que me ponía pequeñas pruebas. En una ocasión me hizo ir a clase a las 6 de la mañana en París. Porque él cogía el avión a las 9 de la mañana para irse a Bogotá y quería enseñarme la *Allemande* de la *Suite en ré mineur* de Louis Marchand ese día porque se iba. Al final llegué pero era nada más que una prueba para ver si acudía o no. Fue una clase de menos de 15 minutos porque el maestro se tenía que ir. Pero la cuestión era probar que yo estaba interesada.

MVAG: ¿En algunas de esas clases le habló de su profesora Wanda Landowska?

LM: Sí claro, muchas veces. Solía decirme que aunque él era muy exigente, no era ni la mitad de exigente con nosotros de lo que su maestra había sido con él. Él recordaba también su primera clase con Landowska en Estados Unidos, comentaba que estaba muy nervioso y que llegó al clave y puso los pedales en disposición para ponerse a tocar y el primer acorde que tocó no sonó, nada, porque claro, no se había dado cuenta de que los pedales del Pleyel iban al contrario. Entonces claro, fue un gran bochorno. Ese fue su primer acorde para Wanda Landowska.

También me dijo que se enteró de su muerte en París por los diarios. De ella me habló sobre sus ejercicios, la técnica (levantar, preparar, tocar y ondular), y sobre todo cuando tocamos el *Concerto* de Falla, que en cada línea salía citada. Me decía ‘Mi maestra me lo enseñó así. Aquí me decía esto, aquí me decía lo otro’, etc. Ahí sí que fue como si Landowska me estuviera enseñando el *Concerto*.

Además, en la primera lección para aprender esta obra, Puyana contaba que Landowska le encargó a Falla el *Concerto* después del éxito del *Retablo*, y que las primeras dos páginas no llegaban nunca, se las entregó una semana antes del estreno en Barcelona. Landowska las tuvo que estudiar en un teclado mudo en el tren de camino Madrid-Barcelona. Y eso causó que el estreno del *Concerto* fuese un desastre total y Landowska estaba acostumbrada a ser muy perfeccionista, como Rafael. Al acabar ese concierto, le dijo a Falla 'El *Retablo* sí que es una obra maestra' y entonces nunca más quiso tocar el *Concerto*. Aunque Puyana decía que Landowska lo adoraba, pero no quiso tocarlo más. Puyana adoraba el *Concerto* porque Landowska le había enseñado a quererlo. Al igual que a mí me gusta porque Puyana hizo que me fascinara. Es un testimonio vivo de interpretación, una herencia de la que estoy muy agradecida y orgullosa.

Luego surgió la polémica cuando se publicó el *Concerto* si era para clave o para piano...probablemente se publicó con ambas opciones instrumentales con objetivos comerciales.

Siempre decía que la primera página del *Concerto* era la más difícil porque es cierto que comienza sin introducción ninguna, con todos los instrumentos al mismo tiempo, a contratiempo, cuatro contra tres, y verdaderamente, las primeras tres páginas son las más difíciles de conjuntar con el grupo. Él conocía realmente todos los trucos de la obra como dónde esperar a este instrumento, cuidado aquí que el chelo se va a equivocar... muchas cosas teníamos en la partitura anotada. Esta obra exige muchísimo trabajo para el clavecinista, quizás sea lo más difícil que se ha escrito para clave. Muy difícil de conjuntar y un resultado final, que el público no espera y apenas entiende. Y además tiene el problema de que es muy corto (unos 20 minutos), con lo cual no llena una parte de programa y eso lo hace muy difícil de programar.

Tengo las anotaciones completas de él tanto del *Concerto* como del *Retablo de Maese Pedro*, que supongo que son las que les dijo también Landowska.

En otros repertorios, fíjate que no la mencionaba tanto. Solamente, y esto era muy divertido, cuando teníamos algún problema que no sabíamos cómo resolver, algún ornamento, un pasaje que era muy difícil, normalmente su exclamación era 'Santa Wanda, ayúdanos'.

MVAG: Wanda Landowska, maestra de Puyana, tenía muy clara la idea que quería volver a resurgir la música antigua. Como último discípulo de la clavecinista polaca y continuador de su legado, ¿Qué opinaba el maestro sobre cuestiones de autenticidad en la interpretación?

LM: Es una cuestión bastante polémica. Wanda comenzó el movimiento de autenticidad con otros intérpretes como Dolmetsch en Inglaterra, y antes en París había habido otros clavecinistas como Diemer. Pero tras la muerte de Landowska y hacia los años 60-70; comienza un movimiento tanto en Viena, Alemania, Holanda e Inglaterra de una nueva ola de intérpretes históricos, que desprecian profundamente diría yo, tanto el trabajo de Landowska como el de sus alumnos, incluido Rafael Puyana. Entonces, a finales de los 70-80, yo creo que Rafael lo pasó bastante mal porque su trabajo era desprestigiado por ser alumno de Wanda Landowska. Pensaban que no era histórico lo que él estaba haciendo aunque estuviera tocando en instrumentos copias de originales. La gente creía, pensando mal, que no conocía las fuentes y la interpretación histórica. El solía decirme 'Luisa, todos somos hijos de nuestro tiempo. No podemos evitar haber escuchado a Stravinsky o haber visto a Picasso. No podemos tener la misma sensibilidad que en el siglo XVII-XVIII por más que leamos tratados o tratemos de conocer cómo sonaban los instrumentos en aquella época'. Yo creo que en esto, Puyana era muy inteligente porque hoy en día, se están volviendo a recuperar las interpretaciones en el Pleyel, se está poniendo de moda; tú misma estás haciendo la tesis sobre Rafael Puyana, o sea, eres parte del movimiento historicista. Y haberlo negado, como se le ha negado durante mucho tiempo, pues ha sido un error.

MVAG: ¿Por qué cree que se le ha negado?

LM: No existe una verdad a la hora de la interpretación. Hay diferentes formas de hacer, diferentes escuelas interpretativas, pero no hay una única verdad. Durante mucho tiempo, la escuela de Viena, la inglesa y la holandesa, han sido digamos el paradigma que había que seguir de alguna manera, casi como una cuestión inquisitorial. Lo puedo decir de primera mano porque yo estudié, después de estar con Puyana, con Ton Koopman en Amsterdam, y pude ver allí como era la cuestión. A pesar de que conmigo Ton Koopman fue super amable y tuvimos una relación muy buena, pero había una ortodoxia que era bastante agobiante en los 1980 en torno a la música antigua. Que por fin ahora, creo se ha liberado bastante.

MVAG: Sobre ese tema, tan sólo se lo dolido que se sentía con Gustav Leonhardt

LM: Bueno, yo sé que no era santo de su devoción.

No sé si dolido, pero lo que sí sé, es que cuando yo llegué a estudiar al conservatorio de Amsterdam, en el año 86 creo, con Ton Koopman, y dije que mi maestro era Rafael Puyana, me decían mis compañeros '¿Y Rafael Puyana todavía vive?', como si viniera de las catacumbas. En aquel momento, Puyana era anatema.

Recuerdo que Puyana vino a hacer un concierto al Festival de Utrecht, no sé si en el año 89, y necesitaba que le pasaran las páginas. Entonces le dije que no tenía ningún problema en hacerlo. Y aparecimos en la foto del periódico Volkskrant pues yo pasándole las páginas y él tocando. Mis compañeros de conservatorio me dijeron 'Luisa eso es muy malo para ti, aparecer en una foto con Rafael Puyana' y les pregunte el por qué y me dijeron 'que era de la escuela que ya no era buena'. ¡Imagínate cómo era el ambiente!.

Parecía que sólo había una manera de interpretar, es una aberración.

MVAG: Además de ese concierto ¿ha podido asistir a alguno más? ¿Cómo calificaría la faceta artística de Rafael Puyana en esos conciertos a los que ha asistido?

LM: Sí a muchos.

El primero que escuché fue en Barcelona en el año 80.

En Granada asistí a varios conciertos durante muchos años. Tanto en el patio de los Leones o Arrayanes - no recuerdo ahora-, en el Auditorio. En París varias veces, entre ellas en el teatro barroco de Versailles, un concierto precioso en el año 85 en el que tocó en el clave Hass de tres teclados original.

En Santiago de Compostela, en Madrid en el Teatro Real cuando hizo las partitas de Bach, en Utrecht, etc.

MVAG: ¿Cómo preparaba los conciertos?

LM: Si claro, si me tocó muchas veces estar ahí en París con él. Estudiaba muchas horas para preparar un concierto. Podía ser bastante obsesivo. Se ponía bastante nervioso antes de la preparación de los conciertos. Los preparaba igual que nos había enseñado a estudiar. Afirmando compás por compás, despacio y luego acelerando... era muy metódico.

MVAG: ¿Y ha interpretado con él en algún concierto o ha realizado la grabación de un disco?

LM: No yo no, pero sí Álvaro Huertas.

MVAG: ¿Qué otros discípulos conoce de Rafael Puyana?

LM: Pues Christopher Hogwood, Trevor Pinnock, Martine Roche, Alvaro Huertas, Reynaldo Fernández, Genoveva Gálvez, Ernesto Martínez Robles.

Cuando yo llegué a París, en el verano del 80, Alvaro Huertas acabó sus estudios con Puyana y se marchó a Bogotá. Es de la generación anterior a la mía, como Martine Roche -quien enseña en el Conservatorio de Versailles, ella me dio clases de bajo continuo-. Reynaldo se había ido también.

Contemporáneo a mí era Ernesto. Después de nosotros no se quien vendría.

MVAG: ¿Con qué otros músicos y artistas conoce que tuvo relación?

LM: Puyana era embajador de la Unesco por su país y el tiempo que estuve en París con él, de vez en cuando organizaba cenas de embajada en su casa a las cuales me invitaba bastante a menudo. En una ocasión vino Gabriel García Márquez y comentó en esa cena que siendo Puyana estudiante, no sé si en París, García Márquez vivía en el piso de al lado, y que en su novela *Cien años de Soledad*, cuando relata que se escucha un clavicordio tocando, de hecho, es él [Puyana] que está tocando al otro lado de la pared, es una de las anécdotas que contaba.

Recuerdo también otra cena, en la que vinieron a tocar a París el concierto de Montsalvatge Yepes y Zabaleta. Rafael Puyana organizó una cena aquella noche, había muy buena amistad entre estos y otros músicos.

MVAG: ¿Cree que el clave se está volviendo a integrar en las salas de conciertos o desde que Wanda Landowska y Rafael Puyana volvieron a "resurgir" este instrumento, no ha decaído en las salas de conciertos?

LM: Según me cuentan y según se ve en los conservatorios, el número de alumnos ha decaído bastante en los últimos 10 años diría yo.

MVAG: Aunque Puyana es más conocido por su faceta interpretativa, ¿tiene conocimiento de si compuso alguna obra?

LM: No tengo información sobre ello, aunque es posible.

MVAG: En algunas partituras he podido observar que realizó algunas transcripciones de partituras.

LM: A principios de los 80 se empezó a hablar mucho de la colección de Martín y Coll de la Biblioteca Nacional, una colección de principios del siglo XVIII en cifra. Entonces a Puyana le interesaba tocar alguna de las obras y me pidió que hiciese la transcripción. Desde Barcelona se las envié. En esa carta mía que se conserva en el archivo, escribí que yo apenas tenía experiencia en transcripción de cifra. Entonces ahí le explico que había problemas de semitonía, y otros que yo no sabía solucionar por entonces. Pues en el Archivo, encontrarás mis transcripciones de esas obras de Martín y Coll.

Por otro lado, cuando estudiamos el Fandango atribuido a Scarlatti, vimos que la partitura encontrada era bastante flojilla, entonces nos sentamos los dos al clave a hacer una versión un poco más ornamentada y más de concierto. Y eso sí que fue una labor muy divertida que hicimos ambos, qué se te ocurre aquí y

qué se te ocurre allá, y yo fui la que anotó todas las improvisaciones que hicimos sobre el Fandango de Scarlatti. Ahí, en el archivo, también podrás encontrar mi escritura en ella.

MVAG: En su fondo personal, he encontrado algunas cartas y documentación que intercambiaron. ¿Podríamos comentarlas?

LM: La primera es una carta, fechada el 07-12-1984, ese es el libro de cifra que me ha estado comentando.

La segunda es la carta del 87, donde comento un proyecto que quería desarrollar.

MVAG: En esta última carta cita que fue alumna de los cursos Música en Compostela, ¿durante qué años fue alumna?

LM: Fui alumna durante los años 83 al 85 u 86. Allí gané dos premios de interpretación. La carta se refiere al descubrimiento que hice en el monasterio de San Pedro de las Dueñas en León de un fondo con una importante cantidad de manuscritos de música de tecla de los siglos XVIII y XIX. Le había enseñado una muestra a Puyana en París y quería trabajarla con él en privado, de ahí la carta.

MVAG: Él residía en París donde era embajador de la UNESCO por Colombia. ¿Sabe qué año se fue a vivir a París? ¿Qué tipo de vida realizaba allí?

LM: Creo que se instaló en París después de sus enseñanzas con Landowska, antes de la muerte de ésta. Sobre su vida en París, el tiempo que estuve con él, se dedicaba mucho a estudiar los conciertos, le encantaba ir a exposiciones de arte y antigüedades, una de sus aficiones mayores, y bueno... ir a conciertos, ver a amistades, etc.

MVAG: Cuando se vino aquí a París, estudio con Nadia Boulanger. ¿Le comentó algún dato referente a su profesora y el conocimiento transmitido?

LM: Sí, de hecho me regaló una biografía de Nadia Boulanger dedicada: *Entretiens avec Nadia Boulanger* de Bruno Monsaingeon. Admiraba mucho de Boulanger la claridad cartesiana que tenía a la hora de analizar las partituras, el análisis formal y armónico. Se consideraba un privilegiado por haber estudiado con Nadia Boulanger.

MVAG: Al igual que Landowska había construido centro de interoperación de clave en Saint-Leu y luego en Lakeville, Puyana intentó realizar otro en Ronda, ¿alguna vez le comentó este proyecto?

LM: Sí, la verdad es que fue una gran decepción para él ya que pensaba crear un centro en Ronda y llevarse todos los instrumentos de París. Eran muchos. Ten en cuenta que cuando yo estuve estudiando en París, tenía a mi disposición el clave Pisauensis, el pianoforte Broadwood, el Hass de tres teclados, los clavicordios, todos esos instrumentos originales más las copias que tenía en su apartamento. Era realmente un museo, de unos diez instrumentos, y un privilegio haber estudiado desde el principio con instrumentos originales históricos. Muy poca gente tiene esa oportunidad. Lo cual después te da un *savoir faire* a la hora de abordar los instrumentos originales de los museos. Se hace más difícil en nuestros días porque cada vez hay menos oportunidades. Entonces, en ese sentido la experiencia fue fantástica.

Él quería llevarse la colección (tanto de instrumentos como obras de arte) a Ronda. Aunque no podía vivir sin París, no le agradaba la idea de que a su muerte el estado francés reclamara los instrumentos como derechos de sucesión.

En Ronda intentó hacer un centro, y de hecho se fue a vivir allí durante un tiempo, pero no consiguió el apoyo que él quería y se volvió a vivir a París otra vez.

MVAG: ¿Crees que pensaba realizar un espacio como el que hoy salvaguarda su legado en Granada?

LM: Yo creo que pensaba dejar el legado con todos sus instrumentos pero al final su colección se ha dispersado, tanto la colección de instrumentos como la de arte. En principio quería dejarlo todo entre España y Colombia, esa era su primera idea, sin duda. Y no solo eso, sino también, hacer un centro de interpretación. Pero ese proyecto no le funcionó.

MVAG: ¿Qué sabe sobre el documental que produjo con la BBC sobre Scarlatti en 1985? ¿Le dijo algo de la preparación del mismo? ¿Se emitió un programa antes del documental? ¿Cómo lo calificaría?

LM: El estaba bastante contento del documental de la BBC.

Luego hizo un doble CD de Scarlatti para *Harmonia Mundi* para el que le ayudé a escoger repertorio, preparar las sonatas, etc.

Sin embargo, al poco tiempo hizo otro documental sobre Scarlatti para RTVE y me dijo que estaba muy resfriado cuando grabó, por lo que no se había encontrado tan bien como con el de la BBC, por motivos de salud sobre todo.

En la emisión de RTVE, si no recuerdo mal, Puyana tocaba en Aranjuez, en la Granja o en el Palacio Real. Y tocaba en copias históricas. En cambio, en el de la BBC tuvo la oportunidad de interpretar algunas sonatas en instrumentos originales. Es diferente pero es un buen documental.

Estoy recordando ahora mismo una anécdota que contaba, en que decía que lo que le habían pagado por hacer el documental de la *BBC*, justo eso lo había invertido en comprar el *Grove's Dictionary of Music and Musicians*.

MVAG: Además de la música, ¿en qué otros asuntos estaba interesado Rafael Puyana?

LM: Antigüedades, obras de arte tanto antiguas como modernas. Era un gran aficionado y estudioso del arte.

MVAG: ¿Conserva alguna fotografía, documento dedicado, libro (dedicado o regalado) con él?

LM: Varios discos que me regaló, incluyendo el doble de Scarlatti; una fotografía con Zabaleta, Montsalvatge y Yepes, en una cena en casa de Puyana tras un concierto en París; fotos y video de los cursos de Santiago, Granada y en el parador de Mojácar en el festival FIMTE 2000, la última vez que nos vimos.

MVAG: ¿Cómo fue ese último encuentro?

LM: Por un lado, bueno y por otro malo. Como siempre era con él. Yo organicé en el año 2000, por primera vez el Festival Internacional de Música de Tecla española conocido internacionalmente como FIMTE, que hoy está en su edición N° 19, y para esa primera ocasión, organicé un simposio sobre el clave español, unos conciertos y una exposición fotográfica con todos los claves y pianos antiguos españoles que se conservan. Inauguré el festival con un concierto y Puyana vino después del recital a saludarme muy cariñoso y muy entusiasmado, no obstante, se molestó por la clasificación que se dio en la exposición fotográfica a un clave suyo que él consideraba español pero sobre el que no había consenso entre los organólogos. Y eso le ofendió muchísimo. El clave fue subastado tras su fallecimiento y se encuentra hoy en una colección privada en Estados Unidos.

Después de esa ocasión, cortamos el contacto. Rafael Puyana tenía esa doble vertiente, muy amable y generoso, y la otra vertiente tan arisca. Era hijo de familia criolla colombiana de muy buena posición, y el hecho de que fuera músico, nunca gustó, especialmente a su padre quien nunca aceptó que fuera músico. Y de hecho me contaba, que la primera vez que dio un concierto en el Teatro Colón en Bogotá, muerto de miedo, lo único que le dijo su padre antes de salir de casa para ir al concierto fue 'pero ¿usted se lo sabe mi hijo? no nos vaya a dejar en ridículo'. Pavoroso. Entonces claro, yo creo que sufría la tensión interna de la formación que había recibido de niño.

MVAG: ¿Cuál diría que ha sido la aportación musical que realizó Rafael Puyana a la cultura musical?

LM: Difícil. Bueno, por un lado, fue una de los primeros clavecinistas en promocionar la música antigua española para clave, llevarla a todos los escenarios. Luego la escuela de clavecinistas que ha dejado, muy importante y también, la transmisión de la escuela de Landowska, aunque transformada por él.







Un artista cambia, tiene épocas, y él siempre decía, y es verdad, que él no era el Puyana que había tocado hace diez años, que el Puyana que tocaba ahora era distinto; y es verdad. Tú escuchas las grabaciones y son distintas.







MVAG: Muchísimas gracias por su aportación en esta investigación.

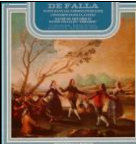





LM: Muchísimas gracias a ti.








Anexo II: Discografía (versión resumida)






Años	Portada	Título y obras	Notas	FORMATO		
				V	C	C D
19?		<i>Musiques espagnoles pour clavecin</i> [Grabación sonora] / Martín y Coll (1660-1734), Antonio de Cabezón (1510-1566), Domenico Scarlatti (1685-1757), Padre Antonio Soler (1729-), Manuel de Sostoa (1749-1...?), José de Larrañaga (17...-1806). RAFAEL PUYANA, clavecin. [S.l.]: [s.n], [19 ?]. AMF. Fondo Puyana C.152-2433, c.152-2434.		X	X	
s.f.		<i>Les 3 sonates pour viole de gambe et clavecin BWV 1027, 1028 et 1029</i> [Grabación sonora] / J. S. Bach (1685-1750). MARCAL CERVERA, viola da gamba; RAFAEL PUYANA, clavecin. [S.l.]: Philips, [s.d.].		X		
s.f.		<i>Chefs d'œuvre baroques pour clavecin.</i> [Grabación sonora] / George Philipp Telemann (1681-1767), Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), Domenico Scarlatti (1685-1757), Johann Caspar Ferdinand Fischer (c.1660-1746), Louis Couperin (1626-1661), Jacques Champion de Chambonnières (1602-1672), Jean-Philippe (1683-1764), Charles Dieupart (c.1670-c.1740), François Couperin «Le Grand» (1668-1764). RAFAEL PUYANA, clavecin. [S.l.]: Mercury [s.d.].	P	X		
s.f.		<i>Rafael Puyana. Chefs d'œuvre baroques pour clavecin.</i> [Grabación sonora] / George Philipp Telemann (1681-1767), Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), Domenico Scarlatti (1685-1757), Johann Caspar Ferdinand Fischer (c.1660-1746), Louis Couperin (1626-1661), Jacques Champion de Chambonnières (1602-1672), Jean-Philippe (1683-1764), Charles Dieupart (c.1670-c.1740), François Couperin «Le Grand» (1668-1764). RAFAEL PUYANA, clavecin. [S.l.]: Mercury [s.d.].	P	X		
s.f.		<i>Rafael Puyana. Chefs d'œuvre baroques pour clavecin.</i> [Grabación sonora] / George Philipp Telemann (1681-1767), Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), Domenico Scarlatti (1685-1757), Johann Caspar Ferdinand Fscher (1656-1746), Louis Couperin (1626-1661), Jean-Philippe Rameau (1683-1764), Charles Dieupart (1667-1740), François Couperin “Le Grand” (1668-1733). RAFAEL PUYANA, clavecin. Francia: Mercury, s.f. https://bit.ly/2TZxpy5	P	X		




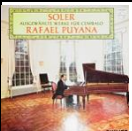
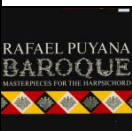
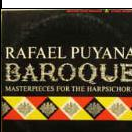
s.f.		<i>Concerto pour guitare et orchestre en Mi majeur, Suite n° 3 en La majeur, 8 leçons pour guitare, 4 études pour guitare, Prélude, Pièces caractéristiques, Antano, Allegro en La majeur</i> [Grabación sonora] / Boccherini (1743-1805), J.S.Bach (1685-1750), Dionisio Aguado (1784-1849), Fernando Sor (1778-1839), Silvius Leopold Weiss (1687-1750), Federico Moreno Torroba (1891-1982), Oscar Esplá (1886-1976), Manuel María Ponce (1882-1948). ANDRÉS SEGOVIA, guitarra; FÉLIX GALIMIR y EUGEN BERGEN, violín; ARTHUR GRANICK, alto; RAFAEL PUYANA, clavecin; ENRIQUE JORDÁ, dirección de orquesta; SYMPHONY OF THE AIR; GASPAR CASSADÓ y JOHN WILLIAM DUARTE, arreglistas. [S.l.]: Deutsche Grammophon, [1963?].		X		
s.f.		<i>L'Extraordinaire</i> [Grabación sonora]/ Anónimo (S.XVI), John Bull (1562-1628), Jean-Pabstise Besard (1567-1625), Girolamo Frescobaldi (583-1643), Giovanni Picchi (1571 o 1572-1643), Louis Couperin (c.1626-1661), François Couperin «Le Grand» (1668-1733), George Philipp Telemann (1681-1767), Jean Sebastian Bach (1685-1750), Domenico Scarlatti (1685-1757), Padre Antonio Soler (1729-1783). RAFAEL PUYANA, clavecin. [S.l.]: Philips, [s.d.].			X	
s.f.		<i>L'Extraordinaire</i> [Grabación sonora]/ Anónimo (S.XVI), John Bull (1562-1628), Jean-Pabstise Besard (1567-1625), Girolamo Frescobaldi (583-1643), Giovanni Picchi (1571 o 1572-1643), Louis Couperin (c.1626-1661), François Couperin «Le Grand» (1668-1733), George Philipp Telemann (1681-1767), Jean Sebastian Bach (1685-1750), Domenico Scarlatti (1685-1757), Padre Antonio Soler (1729-1783). RAFAEL PUYANA, clavecin. [S.l.]: Philips, [s.d.].		X		
s.f.		<i>Frescobaldi-Picchi.</i> [Grabación sonora] / Girolamo Frescobaldi (1583-1643), Giovanni Picchi (1571 o 1572- 1643). RAFAEL PUYANA, clavecin. [S.l.]: Mercury, [s.d.]	P	X		
s.f.		<i>Sonate en ut dieze mineur; Sonate en Re Majeur</i> [Grabación sonora]/ Antonio Soler (1729-1783). RAFAEL PUYANA, clavecin. [S.l.]: Philips, [s.d.].		X		X
s.f.		<i>De Falla.</i> [Grabación sonora] Manuel de Falla (1876-1946). Julián Orbón (1925-1991). SIMON BOLÍVAR SYMPHONY CHORUS OF VENEZUELA, EDUARDO MATA, director; SOLISTAS DE MÉXICO, RAFAEL PUYANA, clavecin; CECILIA ANGELL, mezzo-soprano; MARTA SENN, mezzo-soprano; JULIANNE BAIRD, soprano; FERNANDO DE LA MORA, tenor. Países Bajos: Philipps, 196?. https://bit.ly/2vsUNdO				X






s.f.		<i>Andrés Segovia, Guitarra</i> [Grabación sonora]. S. L. Weiss (1687-1750), Oscar Esplá (1886-1976), Manuel Ponce, (1882-1948). Mussorgsky (1839-1881), Albert Roussel (1869-1937), Alexandre Tansman (1897-1986), Enrique Granados (1867-1916). ANDRÉS SEGOVIA, guitarra; RAFAEL PUYANA, clavecin. US: Decca (L.P), s.d. https://bit.ly/2UhPFS3	X	X		
1958		<i>Segovia. Golden Jubilee</i> [Grabación sonora]. Federico Moreno Torroba (1891-1982), Oscar Esplá (1886-1976), Manuel Ponce (1882-1948). Mussorgsky (1839-1881), Albert Roussel (1869-1937), Alexandre Tansman (1897-1986), Enrique Granados (1867-1916). ANDRÉS SEGOVIA, guitarra; RAFAEL PUYANA, clavecin. US: Decca, 1958. https://bit.ly/2TXxWkg	X	X		
1960		<i>Segovia. Golden Jubilee Volumen 2</i> [Grabación sonora]. Federico Moreno Torroba (1891-1982), Oscar Esplá (1886-1976), Manuel Ponce, (1882-1948). Modest Mussorgsky (1839-1881), Albert Roussel (1869-1937), Alexandre Tansman (1897-1986), Enrique Granados (1867-1916). ANDRÉS SEGOVIA, guitarra; RAFAEL PUYANA, clavecin. US: Brunswick, 1960. https://bit.ly/2QpCw8r	X	X		
1960		<i>Segovia. Golden Jubilee Volumen 3</i> [Grabación sonora]. Federico Moreno Torroba (1891-1982), Oscar Esplá (1886-1976), Manuel Ponce, (1882-1948). Modest Mussorgsky (1839-1881), Albert Roussel (1869-1937), Alexandre Tansman (1897-1986), Enrique Granados (1867-1916). ANDRÉS SEGOVIA, guitarra; RAFAEL PUYANA, clavecin. US: Brunswick, 1960. https://bit.ly/38UWjmF	X	X		
[196?]		<i>Concert a Trianon</i> [Grabación sonora] / Johann Sebastian Bach (1685-1750), Michel Corrette (1709-1795), Jean-Philippe Rameau (1683-1764), Jean Marie Leclair (1697-1764). JACQUES ROUSSEL, dirección de orquesta; RAFAEL PUYANA, clavecin; NEWELL JENKINS, dirección de orquesta; GENOVEVA GÁLVEZ, clavecin; MARCEL COURAUD, dirección de orquesta; CLAIRE BERNARD, violonchelo; ALBERT BEAUCAMP, dirección de orquesta; CLARION CONCERTS ORCHESTRA. ANTIQUA MUSICA (PARÍS). ORCHESTRE DE CHAMBRE DE ROUEN. STUTTGARTER SOLISTEN. ENSEMBLE INSTRUMENTAL. [S.l.]: Philips, s.d. AMF. Fondo Puyana C. 101-2688.	X	X		
196?		<i>Rafael Puyana</i> [Grabación sonora] / J. C. Bach (1735-1782). J. S. Bach (1685-1750). W. F. Bach (1710-1784). RAFAEL PUYANA, clavecin. GENOVEVA GÁLVEZ, clavecin. NEWELL JENKINS, director CLARION CONCERTS ORCHESTRA. [S.l.]: Mercury, [196?]. AMF. Fondo Puyana C.101-2700.	P	X		


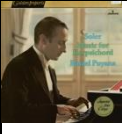





196?		<i>Nuits dans les jardins d'Espagne, Concerto pour clavecin; Danse du meunier et danse finale du Tricorne</i> [Grabación sonora] / Manuel de Falla (1876-1946). RAFAEL PUYANA, clavecin [et al.] [S.l.]: Philips, [196?]. AMF. Fondo Puyana C.101-2662, C.101-2675, C.101-2696, C.101-2697, C.2698.	X	X		
196?		<i>Haydn-Double concerto pour clavecin et violon</i> [Grabación sonora] / Joseph Haydn (1732-1809). RAFAEL PUYANA, clavecin; MICHEL CHAUVETON, violín; l'ORCHESTRE DE CHAMBRE FRANÇAIS; JACQUES MICHON dirección. [S.l.]: [s.n], [19 ?]. AMF. Fondo Puyana C.101-2683.		X		
1961		<i>Haydn-Double concerto pour clavecin et violon</i> [Grabación sonora] / Joseph Haydn (1732-1809). RAFAEL PUYANA, clavecin; MICHEL CHAUVETON, violín; l'ORCHESTRE DE CHAMBRE FRANÇAIS; JACQUES MICHON dirección. [S.l.]: Lumen (DL) s.n, 1961.		X		
1962		<i>Música para guitarra</i> [Grabación sonora]. S. L. Weiss (1687-1750), Oscar Esplá (1886-1976), Manuel Ponce, (1882-1948). Mussorgsky (1839-1881), Albert Roussel (1869-1937), Alexandre Tansman (1897-1986), Enrique Granados (1867-1916). ANDRÉS SEGOVIA, guitarra; RAFAEL PUYANA, clavecin. US: Decca (D.L), 1962. https://bit.ly/2xMRgYJ	X	X		
[1962]		<i>The golden age of harpsichord music</i> [Grabación sonora] / Anonymous (c. 1500), John Bull (1562 o 1563-1628), Martin Peerson (1571/3-1651), William Byrd (1543-1623), Peter Philips (1560?-1628), Jean-Baptiste Besard (1567?-16 ??), Louis Couperin (1626 ?-1661), Antoine Francisque (1570 ?-1605), J.S.Bach (1685-1750), Freixanet (c. 1730?), Mateo Antonio Perez de Albeniz (1755?-1831), Louis Couperin (1626?-1661), Jacques Champion de Chambonnières (1601 ?-1672 ?), Jean-Philippe Rameau (1683-1764), Charles Diupart (1667 ?-1740 ?), François Couperin (1668-1733). RAFAEL PUYANA, clavecin. [S.l.]: Mercury, 1962. AMF. Fondo Puyana. C.101-2677, C.101-2678.	P	X		
1962		<i>L'Age D'Or de la Musique du clavecin</i> [Grabación Sonora] / Jean-Baptiste Besard (1567-1625), Louis Couperin (1626-1661), Antonie Francisque (1570-1605), Johann Sebastian Bach (1685-1750), Domenico Scarlatti (1685-1757), Joseph Freixanet (1730-1762), Mateo Pérez de Albéniz (1755-1831), John Bull (1562/1563-1628), Martin Peerson (1571/1573-1650/1651), William Byrd (1543-1623), Peter Philips (1650-1628). RAFAEL PUYANA, clavecin. [S.l.]: Philips, 1962. AMF. Fondo Puyana C.101-2676.	P	X		








1962		<i>L'Age D'Or de la Musique du clavecin</i> [Grabación Sonora] / Jean-Baptiste Besard (1567-1625), Louis Couperin (1626-1661), Antonie Francisque (1570-1605), Johann Sebastian Bach (1685-1750), Domenico Scarlatti (1685-1757), Joseph Freixanet (1730-1762), Mateo Pérez de Albéniz (1755-1831), John Bull (1562/1563-1628), Martin Peerson (1571/1573-1650/1651), William Byrd (1543-1623), Peter Philips (1650-1628). RAFAEL PUYANA, clavecin. Francia: Mercury (LP), 1962. https://bit.ly/38TqSJU		X		
1962		<i>L'Age D'Or de la Musique du clavecin</i> [Grabación Sonora] / Jean-Baptiste Besard (1567-1625), Louis Couperin (1626-1661), Antonie Francisque (1570-1605), Johann Sebastian Bach (1685-1750), Domenico Scarlatti (1685-1757), Joseph Freixanet (1730-1762), Mateo Pérez de Albéniz (1755-1831), John Bull (1562/1563-1628), Martin Peerson (1571/1573-1650/1651), William Byrd (1543-1623), Peter Philips (1650-1628). RAFAEL PUYANA, clavecin. US: Mercury (LP), 1962. https://bit.ly/33s1IAC	P	X		
1963		<i>L'Age D'Or de la musique pour clavecin</i> [Grabación Sonora] / Jean-Baptiste Besard (env. 1567-1625), Louis Couperin (env. 1626-1661), Antoine Francisque (env. 1570-1605), Alessandro Marcello (1684-1750), Domenico Scarlatti (1685-1757), Freixanet (ca. 1730- ?), Mateo Pérez de Albéniz (1760-1831), John Bull (env. 1563-1628), Martin Peerson (env. 1580-1650), William Byrd (1543-1623), Peter Philips (env. 1563-1628). RAFAEL PUYANA, clavecin. France: Mercury (DL), 1963.	P	X		
1963		<i>ANDRÉS SEGOVIA</i> [Grabación sonora] / Boccherini (1743-1805), Johann Sebastian Bach (1685-1750), Dionisio Aguado (1784-1849), Fernando Sor (1778-1839), Silvius Leopold Weiss (1687-1750), Federico Moreno Torroba (1891-1982), Oscar Esplá (1886-1976), Manuel María Ponce (1882-1948). ANDRÉS SEGOVIA, guitarra; FÉLIX GALIMIR, violín; EUGEN BERGEN, violín; ARTHUR GRANICK, alto; ENRIQUE JORDÁ, dirección de orquesta; SYMPHONY OF THE AIR; RAFAEL PUYANA, clavecin. [S.l.]: Deutsche Grammophon (DL), 1963.		X		
1963		<i>Frescobaldi-Picchi</i> [Grabación Sonora] / Girolamo Frescobaldi (1583-1643), Giovanni Picchi (1571 o 1572- 1643). Rafael PUYANA, clavecin. [S.l.]: Mercury, [1963?]. AMF. Fondo Puyana C.101-2679, C.101-2680, C.158-3977.	P	X		
1963		<i>Dances pour clavecin</i> [Grabación sonora] / Girolamo Frescobaldi (1583-1643), Giovanni Picchi (1571 o 1572- 1643). RAFAEL PUYANA, clavecin. [S.l.]: Philips, 1963. AMF. Fondo Puyana. C.101-2669, C.101-2681, C.101-2689, C.101-2690, C.101-2691, C.101-2692, C.101-2693, C.101-2694, C.101-2695.	P	X		
1963		<i>Music for two harpsichords</i> [Grabación sonora] / Johann Sebastian Bach (1685-1750). GENOVEVA GÁLVEZ, clavecin; RAFAEL PUYANA, clavecin; CLARION CONCERTS ORCHESTRA. US: Mercury, 1963. https://bit.ly/2WmN38r	P	X		








1964		<i>Music for two harpsichords</i> [Grabación sonora] / Padre Antonio Soler (1729-1783). GENOVEVA GÁLVEZ, clavecin; RAFAEL PUYANA, clavecin; CLARION CONCERTS ORCHESTRA. US: Mercury, 1964. https://bit.ly/2UjKykm	P	X		
1964		<i>Harpichord Works for Two Performers / Music for two harpsichords</i> [Grabación sonora] / Johann Sebastian Bach (1685-1750). GENOVEVA GÁLVEZ, clavecin; RAFAEL PUYANA, clavecin; CLARION CONCERTS ORCHESTRA. UK: Philips, 1964. https://bit.ly/33rgqYq	P	X		
1964		<i>J. S. Bach. Fantaisie en ut mineur; Concerto N°15 en sol mineur; Toccata en fa dièse mineur; Ouverture dans le style français</i> [Grabación Sonora] / Johann Sebastian Bach (1685-1750). RAFAEL PUYANA, clavecin. [S.l.]: Mercury (DL), 1964.	P	X		
1964		<i>Frescobaldi-Picchi</i> [Grabación Sonora] / Girolamo Frescobaldi (1583-1643), Giovanni Picchi (1571 o 1572- 1643). Rafael PUYANA, clavecin. [S.l.]: Mercury (DL), 1964.	P	X		
1964		<i>Frescobaldi-Picchi</i> [Grabación Sonora] / Girolamo Frescobaldi (1583-1643), Giovanni Picchi (1571 o 1572- 1643). Rafael PUYANA, clavecin. Colombia: Círculo Musical, 1964. https://bit.ly/3di0750		X		
1964		<i>Rafael Puyana. Picchi-Frescobaldi</i> [Grabación Sonora] / Girolamo Frescobaldi (1583-1643), Giovanni Picchi (1571 o 1572- 1643). RAFAEL PUYANA, clavecin. UK: Mercury Living Presence, 1964. https://bit.ly/390cnnk		X		
1964		<i>Rafael Puyana Recital de Clavecin.</i> [Grabación Sonora] / Mateo Pérez de Albéniz (1755-1831), Jean-Baptiste Besard (1567-1617), William Byrd (1543-1623), Anónimo (S.XVI), Domenico Scarlatti (1685-1757), John Bull (1562-1628). RAFAEL PUYANA, clavecin. España: Mercury, 1964. https://bit.ly/2UjLJQO				




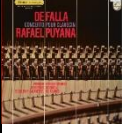


1964		<i>La Pantomime y otras obras maestras barrocas para el clavecin</i> [Grabación sonora] / George Philipp Telemann (1681-1767), Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), Domenico Scarlatti (1685-1757), Johann Caspar Ferdinand Fischer (1656-1746), Louis Couperin (1626-1661), Jean-Philipp Rameau (1683-1764), Charles Dieupart (1667-1740), François Couperin “Le Grand” (1668-1733). RAFAEL PUYANA, clavecin. [S.I.]: Philips, 1964. https://bit.ly/2IRJS0p https://bit.ly/3dbFEyB	P	X		
s.f.		<i>Music for the harpsichord.</i> [Grabación sonora] / Antonio Soler (1729-1783). RAFAEL PUYANA, clavecin. Países Bajos: Mercury (L.P), s.f. http://bit.ly/2NSInoF	P	X		
1964		<i>Music for the harpsichord.</i> [Grabación sonora] / Antonio Soler (1729-1783). RAFAEL PUYANA, clavecin. US. Mercury Living Presence, 1964. https://bit.ly/2UaWOnk	P	X		
1964		<i>Ausgewählte Werke Für Cembalo</i> [Grabación sonora] / Antonio Soler (1729-1783). RAFAEL PUYANA, clavecin. [S.I.]: [s.n.], 1964. https://bit.ly/33oXb1I	P	X		
1965		<i>Baroque masterpieces for the harpsichord</i> [Grabación sonora] / Georg Philipp Telemann (1681-1767), Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1757), Domenico Scarlatti (1685-1757), Johann Caspar Ferdinand Fischer (c. 1660-1746), Louis Couperin (1626-1661), Jacques Champion de Chambonnières (1601-1672), Jean-Philippe Rameau (1683-1764), Charles Dieupart (1667-1740), François Couperin (1668-1733). RAFAEL PUYANA, clavecin. [S.I.]: Mercury, 1965. AMF. Fondo Puyana C.101-2667, C.101-2673.	P	X		
1966		<i>Baroque masterpieces for the harpsichord</i> [Grabación sonora] / Georg Philipp Telemann (1681-1767), Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1757), Domenico Scarlatti (1685-1757), Johann Caspar Ferdinand Fischer (c.1660-1746), Louis Couperin (1626-1661), Jacques Champion de Chambonnières (1601-1672), Jean-Philippe Rameau (1683-1764), Charles Dieupart (1667-1740), François Couperin (1668-1733). RAFAEL PUYANA, clavecin. US: Mercury Living Presence, 1966. https://bit.ly/2wfk4sp	P	X		







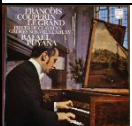
1966		<i>Cembalo Barock: Rafael Puyana</i> [Grabación sonora] / Georg Philipp Telemann (1681-1767), Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1757), Domenico Scarlatti (1685-1757), Johann Caspar Ferdinand Fischer (c.1660-1746), Louis Couperin (1626-1661), Jacques Champion de Chambonnières (1601-1672), Jean-Philippe Rameau (1683-1764), Charles Dieupart (1667-1740), François Couperin (1668-1733). RAFAEL PUYANA, clavecín. US: Mercury Living Presence, 1966. https://amzn.to/2UcSWSY	P	X		
s.f.		<i>Cembalo Barock: Rafael Puyana</i> [Grabación sonora] / Georg Philipp Telemann (1681-1767), Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1757), Domenico Scarlatti (1685-1757), Johann Caspar Ferdinand Fischer (c. 1660-1746), Louis Couperin (1626-1661), Jacques Champion de Chambonnières (1601-1672), Jean-Philippe Rameau (1683-1764), Charles Dieupart (1667-1740), François Couperin (1668-1733). RAFAEL PUYANA, clavecín. Alemania: Philips, s.f. https://bit.ly/2x7xKFL	P	X		
[1967 ? A4-A5]		<i>De Klassiekent</i> [Grabación sonora] / Johann Sebastian Bach (1685-1750). MAXENCE LARRIEU, flauta; SEVERINO GAZELLONI, flauta; MARÍA TERESA GARATTI, clavecín; RAFAEL PUYANA, clavecín; ENGLISH CHAMBER ORCHESTRA; ARTHUR GRUMIAUX, violín, ROBERTO MICHELUCCI, violín. Países Bajos: Philips, s.f. https://bit.ly/2TXjetd	X	X		
1967 ? A4-A5]		<i>De Klassiekent</i> [Grabación sonora] / Johann Sebastian Bach (1685-1750). MAXENCE LARRIEU, flauta; SEVERINO GAZELLONI, flauta; MARÍA TERESA GARATTI, clavecín; RAFAEL PUYANA, clavecín; ENGLISH CHAMBER ORCHESTRA; ARTHUR GRUMIAUX, violín, ROBERTO MICHELUCCI, violín. Países Bajos: Philips, s.f. https://bit.ly/2WxIoRd	X	X		
s.f.		<i>Bach</i> [Grabación sonora] / Johann Sebastian Bach (1685-1750). JEAN GUILLOU, órgano; REINHOLD JOHANNES BUHL, violonchelo; MARGARETE BENCE, contralto; FRITZ MASSMANN, bajo; MARTIN GALLING, clavecín; DIETER VORHOLZ, violín; SUSI LAUTENBACHER, violín; KURT REDEL, flauta; ORQUESTA PRO ARTE DE MUNICH, ENSEMBLE CHORAL ET SYMPHONIQUE DE STUTTGART, WERNER S. BRAUN, tenor; LES SOLISTES DE STUTTGART; JOACHIM STARKE, flauta; KARL FRIEDRICH MESS, flauta; SUSANNE LAUTENBACHER, violín; FRIEDRICH MILDE, oboe; FRIEDRIKE SAILER, soprano; WERNER S.BRAUN, tenor; CORO PRO MUSICA, SIMON JANSEN, órgano; THE ACADEMY OF ST. MARTIN IN THE FIELDS; YURI BOUKOFF, piano; AAFJE HEYNIS, contralto; ORQUESTA SYMPHONICA DE VIENA; HEINZ HOLLIGER, oboe; NEW PHILHARMONIA ORCHESTRA, ARTHUR GRUMIAUX, violín; HERMANN PREY, bajo; CORO Y ORQUESTA DEUTSCHE BACHSOLISTEN, ELLY AMELING, soprano; FÉLIX AYO, violín; ROBERTO MICHELUCCI, violín; RAFAEL PUYANA, clavecín; CORO RÍAS-RSO BERLÍN. Francia: Philips (L.P), s.f. https://bit.ly/2UaSDI8	X	X		




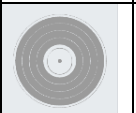



1967		<i>Music for the harpsichord</i> . [Grabación sonora] / Antonio Soler (1729-1783). RAFAEL PUYANA, clavecin. [S.l.]: [s.n], 1967. https://bit.ly/38YzsGZ		X		
1967		<i>Music for the harpsichord</i> . [Grabación Sonora] /Antonio Soler (1729-1783). RAFAEL PUYANA, clavecin. [Chicago]: Mercury, [1967]. AMF. Fondo Puyana C.101-2674.	P	X		
196?		<i>Six sonates, Fandango, Concerto pour 2 clavecins</i> [Grabación sonora] / Antonio Soler (1729-1783). RAFAEL PUYANA, GENOVEVA GÁLVEZ, clavecin. [S.l.]: Mercury, [196?]. AMF. Fondo Puyana C.101-2660.	P	X		
[1967]		<i>Six sonates, Fandango, Concerto pour 2 clavecins</i> [Grabación sonora] / Padre Soler (1729-1783). RAFAEL PUYANA, GENOVEVA GÁLVEZ, clavecin. Francia: Philips (DL), 1967.	P	X		
1967		<i>Las 8 sonatas para flauta de J. S. Bach</i> [Grabación sonora] / Johann Sebastian Bach (1685-1750). MAXENCE LARRIEU, flauta; RAFAEL PUYANA, clavecin; WIELAND KUIJKEN, viola de gamba. Francia: Philips, 1967. https://bit.ly/2vxBEaM	P	X		
1967		<i>Intégrale des sonates pour flûte</i> [Grabación sonora] / J. S. Bach (1685-1750). MAXENCE LARRIEU, flûte; RAFAEL PUYANA, clavecin; WIELAND KUIJKEN, viole de gambe. París: Phonogram, [1967, 1978]. Philips.	P	X		
1967		<i>Intégrale Des Sonates pour Flûte</i> [Grabación Sonora] / Johann Sebastian Bach (1685-1750). MAXENCE LARRIEU, flauta; RAFAEL PUYANA, clavecin; WIELAND KUIJKEN, viola de gamba. [S.l.]: Philips, cop. 1967. https://bit.ly/2vyimSG AMF. Fondo Puyana C.101-2664.	P	X		


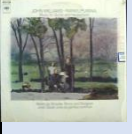


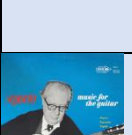

1967		<i>Sämtliche Flötensonaten</i> [Grabación sonora] / Johann Sebastian Bach (1685-1750). MAXENCE LARRIEU, flauta; RAFAEL PUYANA, clavecin; WIELAND KUIJKEN, viola de gamba. Alemania: Philips, 1967. https://bit.ly/33p7f10	P	X		
¿1967?		<i>Sämtliche Flötensonaten</i> [Grabación sonora] / Johann Sebastian Bach (1685-1750). MAXENCE LARRIEU, flauta; RAFAEL PUYANA, clavecin; WIELAND KUIJKEN, viola de gamba. Suiza: Ex Libris, s.f. https://bit.ly/2Uhb3aa	P	X		
1967		<i>Ausgewählte Werke Für Cembalo</i> [Grabación sonora] / Antonio Soler (1729-1783). RAFAEL PUYANA, clavecin. Países Bajos: Philips, 1967. https://bit.ly/2WxJaxB	P	X		
[¿1967-1968?]		<i>Die Flötensonaten</i> [Grabación sonora] / Johann Sebastian Bach (1685-1750). MAXENCE LARRIEU, flauta; RAFAEL PUYANA, clavecin; WIELAND KUIJKEN, viola de gamba. Países Bajos: Philips, s.f. https://bit.ly/2x69TpY		X		
1968		<i>The complete Flute Sonatas</i> [Grabación sonora] / Antonio Soler (1729-1783). MAXENCE LARRIEU, flauta; RAFAEL PUYANA, clavecin; WIELAND KUIJKEN, viola de gamba. US: Mercury, 1968. https://bit.ly/38Y6zKT	P	X		
1968		<i>Music for the harpsichord.</i> [Grabación Sonora] Antonio Soler (1729-1783). RAFAEL PUYANA, clavecin. UK: Philips, 1968. https://bit.ly/2TYWNUM AMF. Fondo Puyana C.101-2671.	P	X		
1968		<i>Padre Soler</i> [Grabación Sonora] / Antonio Soler (1729-1783). RAFAEL PUYANA, clavecin; GENOVEVA GÁLVEZ, clavecin. Madrid: [s.n.], D.L. 1968.			X	


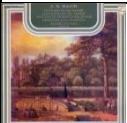



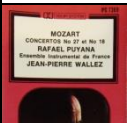
s.f.		<i>Padre Soler</i> [Grabación sonora] / Antonio Soler (1729-1783). RAFAEL PUYANA y GENOVEVA GÁLVEZ, clavecin. Francia: Philips, s.f. https://bit.ly/3d85LX3		X		
[1969]		<i>Italian harpsichord music = Musique italienne pour clavecin= Italienische cembalomusik</i> [Grabación sonora]. Joanambrosio Daiza (XV-1508, Andrea Gabrieli (1533-1585), Girolamo Frescobaldi (1583-1643), Azzolino Bernardino Della Ciaia (1671-1755), Domenico Cimarosa (1749-1801), Giovanni Benedetto Platti (1697-1763), Luigi de Rossi (1474-1519), Bernardo Pasquini (1637-1710), Domenico Zipoli (1688-1726). RAFAEL PUYANA, clavecin. Holanda: Philips, [1969]. https://bit.ly/3bihr8o AMF. Fondo Puyana C.101-2702.		X		
[1969]		<i>Pièces pour clavecin</i> [Grabación sonora] / Girolamo Frescobaldi (1583-1643); Giovanni Picchi (1571 o 1572-1643). RAFAEL PUYANA, clavecin. France : Philips (DL), [1969].	P	X		
[1969]		<i>Fantaisie en ut mineur BWV 906, Concerto en sol majeur BWV 986, Toccatina en fa dièse mineur BWV 910, Ouverture dans le style français BWV 831</i> [Grabación sonora] / Johann Sebastian Bach (1685-1750). RAFAEL PUYANA, clavecin. France: Philips (DL), [1969].	P	X		
1969		<i>Sonatas para flauta</i> [Grabación sonora] / Johann Sebastian Bach (1685-1750). MAXENCE LARRIEU, flauta; RAFAEL PUYANA, clavecin; WIELAND KUIJKEN, viola da gamba. Madrid: distribuido por Fonogram (D.L). 1969.	X	X		X
1969		<i>François Couperin Le Grand</i> [Grabación sonora] / François Couperin «Le Grand» (1668-1733). RAFAEL PUYANA, clavecin. Holanda: Philips, 1969. https://bit.ly/33pSCEp		X		
196?		<i>Manuel de Falla. Concerto para Clavicémbalo, Flauta, Oboe, Clarinete, Violín y Violonchelo</i> [Grabación sonora] Manuel de Falla (1876-1946). RAFAEL PUYANA, clavecin; DAVID SANDERMAN, flauta; BLACK NEIL, oboe; THEA KING, clarinete; RAYMOND COHEN, violin; TERENCE WEIL, violonchelo; CHARLES MACKERRAS, director; HEATHER HARPER, soprano; ANTAL DORATI, director; LONDON SYMPHONY STRING QUARTET; DAVID MUNROW, flauta; RAYMOND COHEN, violin; NONA LIDDELL, violin; PATRICK IRELAND, alto; TERENCE WEIL, violonchelo; STEPHEN	P	X		








		WHITTAKER, percusión; DEIRDRE DUNDAS-GRANT, contrabajo; OLIVER BROOKES, viola. [S.l.]: <i>Philipps</i> , 196?. https://bit.ly/2OsSaA7				
1970		<i>Das virtuose cembalo, Rafael Puyana</i> [Grabación sonora] / Antonio Soler (1729-1783), Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), Louis Couperin (v.1626-1661), Domenico Scarlatti (1685-1757), Freixanet (v. 1730- ?), Georg Phillip Teleman (1681-1767), John Bull (v. 1562-1628). RAFAEL PUYANA, clavecin. GENOVEVA GÁLVEZ, clavecin. [S.l.]: Philips, 1970. https://bit.ly/3d60zDd	P	X		
1970		<i>The Glory of the Harpsichord</i> [Grabación sonora] / Antonio Soler (1729-1783), Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), Louis Couperin (v.1626-1661), Domenico Scarlatti (1685-1757), Freixanet (v. 1730- ?), Georg Phillip Teleman (1681-1767), John Bull (c.1562-1628). RAFAEL PUYANA, clavecin. GENOVEVA GÁLVEZ, clavecin. UK: Philips, 1970. https://bit.ly/3b13bQN	P	X		
[1970]		<i>De Falla. Harpsichord Concerto Rafael Puyana</i> [Grabación sonora] / Manuel de Falla (1876-1946), Julián Orbón (1925-1991), Bartolomé de Selma y Salaverde (1595?-1638?); Francisco Correa de Arauxo (v.1575-1663). DEIRDRE DUNDAS-GRANT, fagot; TERENCE WEIL, violonchelo; RAFAEL PUYANA, clavecin; STEPHEN WHITTAKER, percusión; DAVID MUNROW, dulzaina; PATRICK IRELAND, viola; RAYMOND COHEN, violin I; NONA LIDDEL, violin II; OLIVER BROOKES, violín. UK: Philips (LP), 1970. https://bit.ly/3b67QB7	P	X		
19XX		<i>Concerto pour clavecin</i> [Grabación sonora] / Manuel de Falla (1876-1946), Julián Orbón (1925-1991), Bartolomé de Selma y Salaverde (1595?-1638?); Francisco Correa de Arauxo (v.1575-1663). RAFAEL PUYANA, clavecin [et al.]. [S.l.]: Philips, [19?]. AMF. Fondo Puyana C.101-2666, C.101-2672.	P	X		
1970		<i>3 Sonaten Für Viola Da Gamba & Cembalo/ 3 Sonatas para Viola da Gamba y Clave</i> [Grabación sonora] / Johann Sebastian Bach (1685-1750). MARÇAL CERVERA, viola da gamba. RAFAEL PUYANA, clavecin. Países Bajos: Philips, 1970. https://bit.ly/2UhiEW9	P	X		
1971		<i>Music for guitar and harpsichord</i> [Grabación sonora] / Rudolf Straube (1873-1950), Manuel Ponce (1882-1948), Stephen Dodgson (1924-2013). RAFAEL PUYANA, clavecin. JOHN WILLIAM, guitarra; JORDI SAVALL, viola da gamba. Reino Unido: Columbia, 1971.	X	X		



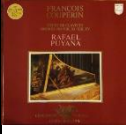




[1971]		<i>La splendeur du clavecin</i> [Grabación sonora] / Antonio Soler (1729-1783), Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), Louis Couperin (v.1626-1661), Domenico Scarlatti (1685-1757), Freixanet (v. 1730- ?), Georg Philipp Telemann (1681-1767), John Bull (v. 1562-1628). RAFAEL PUYANA, clavecin. GENOVEVA GÁLVEZ, clavecin. Francia: Philips, [DL 1971]	X	X		
[1971]		<i>De Falla. Harpsichord Concerto Rafael Puyana.</i> [Grabación sonora] / Manuel de Falla (1876-1946), Julián Orbón (1925-1991), Bartolomé de Selma y Salaverde (1595?-1638?); Francisco Correa de Arauxo (v.1575-1663). DEIRDRE DUNDAS-GRANT, fagot; TERENCE WEIL, violonchelo; RAFAEL PUYANA, clavecin; STEPHEN WHITTAKER, percusión; DAVID MUNROW, dulzaina; PATRICK IRELAND, viola; RAYMOND COHEN, violin I; NONA LIDDEL, violin II; OLIVER BROOKES, violín. Francia: Philips (DL) [1971].	P	X		
[1971]		<i>Six sonates, Fandango, Concerto en sol majeur pour 2 clavecins</i> [Grabación sonora] / Antonio Soler (1729-1783). RAFAEL PUYANA et GENOVEVA GÁLVEZ, clavecin. Francia: Philips (DL) [1971]. https://bit.ly/3daVfp5	X	X		
[1971]		<i>Musique italienne pour clavecin</i> [Grabación sonora] / Joan Ambrosio Dalza (?-?), Andrea Gabrieli (1520-1586), Girolamo Frescobaldi (1583-1643), Azzolino bernardino Della Ciaia (1671-1755), Domenico Scarlatti (1685-1757), Giovanni Benedetto Platti (ca. 1700-1763). RAFAEL PUYANA, clavecin. [Europa]: Philips (DL) [1971].	X/P	X		
[1971]		<i>Pièces de clavecin: ordres n °VIII, XI, XIII, XV</i> [Grabación sonora] / François Couperin «Le Grand» (1668-1733). RAFAEL PUYANA, clavecin; CHRISTOPHER HOGWOOD, clavecin. París: Phonogram, [1971].	X	X		X
1972		<i>Pièces de clavecin : ordres n °VIII, XI, XIII, XV</i> [Grabación sonora] / François Couperin «Le Grand» (1668-1733). RAFAEL PUYANA, clavecin; CHRISTOPHER HOGWOOD, clavecin. España: Philips, 1972. https://bit.ly/2Uc89DO	X	X		
1972		<i>Pièces de clavecin : ordres n °VIII, XI, XIII, XV</i> [Grabación sonora] / François Couperin «Le Grand» (1668-1733). RAFAEL PUYANA, clavecin; CHRISTOPHER HOGWOOD, clavecin. Madrid: Fonogram (D.L) 1972.	X	X		








1972		<i>Pièces de clavecin: ordres n °VIII, XI, XIII, XV</i> [Grabación sonora] / François Couperin «Le Grand» (1668-1733). RAFAEL PUYANA, clavecin; CHRISTOPHER HOGWOOD, clavecin. [Holanda]: Philips, [1972]. AMF. Fondo Puyana C.101-2710, C.87-1144.	P	X		
1972		<i>De Falla. Concerto para Clavicémbalo, Flauta, Oboe, Clarinete, Violín y Violonchelo</i> [Grabación sonora] / Manuel de Falla (1876-1946). RAFAEL PUYANA, clavecin; DAVID SANDEMAN, flauta; NEIL BLACK, oboe; THEA KING, clarinete; RAYMOD COHEN, violín; TERENCE WEILL, violonchelo; CHARLES MACKERRAS, dirección; HEALTHER HARPER, soprano; ANTAL DORÁTI, dirección; LONDON SYMPHONY STRING QUARTER, DAVID MUNROW, flauta; NONAIIDDELL, violín; PATRICK IRELAND, alto; TERENCE WEILL, violonchelo; STEPHEN WHITTAKER, percusión; DEIRDRE DUNDAS-GRANT, bajo; OLIVER BROOKES, viola. España: Philips (LP), 1972. https://bit.ly/2xLnAuV	P	X		
1972		<i>De Falla. Concerto para Clavicémbalo, Flauta, Oboe, Clarinete, Violín y Violonchelo</i> [Grabación sonora] / Manuel de Falla (1876-1946). RAFAEL PUYANA, clavecin; DAVID SANDEMAN, flauta; NEIL BLACK, oboe; THEA KING, clarinete; RAYMOD COHEN, violín; TERENCE WEILL, violonchelo; CHARLES MACKERRAS, dirección; HEALTHER HARPER, soprano; ANTAL DORÁTI, dirección; LONDON SYMPHONY STRING QUARTER, DAVID MUNROW, flauta; NONAIIDDELL, violon; PATRICK IRELAND, alto; TERENCE WEILL, violonchelo; STEPHEN WHITTAKER, percusión; DEIRDRE DUNDAS-GRANT, bajo; OLIVER BROOKES, viola. Madrid: Fonogram (D.L), 1972.	P	X		
1972		<i>Aimez-vous Bach</i> [Grabación sonora]: una selección de sus mejores obras. Johann Sebastian Bach (1685-1750). RAFAEL PUYANA, clavecin. Madrid: Fonogram (D.L), 1972.			X	
1972		<i>Music for guitar and harpsichord</i> [Grabación sonora] / Rudolf Straube (1873-1950), Manuel Ponce (1882-1948), Stephen Dodgson (1924-2013). JOHN WILLIAMS, guitarra; RAFAEL PUYANA, clavecin; JORDI SAVALL, viola da gamba. UK: CBS, 1972. https://bit.ly/33rSBzG	X	X		
1972		<i>Music for guitar and harpsichord</i> [Grabación sonora] / Rudolf Straube (1873-1950), Manuel Ponce (1882-1948), Stephen Dodgson (1924-2013). JOHN WILLIAMS, guitarra; RAFAEL PUYANA, clavecin; JORDI SAVALL, viola da gamba. Australia: CBS, 1972. https://bit.ly/3rUyzsr	X	X		
1972		<i>Musique pour guitare & clavecin</i> [Grabación sonora] / Rudolf Straube (1873-1950), Manuel Ponce (1882-1948), Stephen Dodgson (1924-2013). JOHN WILLIAMS, guitarra; RAFAEL PUYANA, clavecin; JORDI SAVALL, viola da gamba. New York: Columbia Masterworks, 1972. https://bit.ly/2x3qdYG AMF. Fondo Puyana. C.101-2682, C.101-2705.	X	X		






1972		<i>Musique pour guitare & clavecin</i> [Grabación sonora] / Rudolf Straube (1873-1950), Manuel Ponce (1882-1948), Stephen Dodgson (1924-2013). JOHN WILLIAMS, guitarra; RAFAEL PUYANA, clavecin; JORDI SAVALL, viola da gamba. South Africa: CBS, s.f. https://bit.ly/3rTgomT	X	X		
[1973]		<i>Musique pour guitare & clavecin</i> [Grabación sonora] / Rudolf Straube (1873-1950), Manuel Ponce (1882-1948), Stephen Dodgson (1924-2013). JOHN WILLIAMS, guitare; RAFAEL PUYANA, clavecin; JORDI SAVALL, viola de gamba. UK: CBS (DL) 1973.	X	X		
[1973]		<i>Musique pour guitare & clavecin</i> [Grabación sonora] / Rudolf Straube (1873-1950), Manuel Ponce (1882-1948), Stephen Dodgson (1924-2013). JOHN WILLIAMS, guitarra; RAFAEL PUYANA, clavecin; JORDI SAVALL, viola da gambe. [S.l.]: s.n (DL), 1973.	X	X		
1973		<i>John Williams</i> [Grabación sonora] / J.Dowland (1563-1626), Johann Sebastian Bach (1685-1750), Antonio Vivaldi (1678-1741), Mateo Pérez de Albéniz (1755-1831), Francisco Tarrega (1852-1909), Joaquín Turina (1882-1949), Isaac Albéniz (1860-1909), Manuel Ponce (1882-1948), Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Domenico Scarlatti (1685-1757), Alonso Mudarra (1510-1580), Fernando Sor (1778-1839), Niccolò Paganini (1782-1840), Enrique Granados (1867-1916), Manuel de Falla (1876-1946), Federico Moreno Torroba (1891-1982), Joaquín Rodrigo (1901-1999), Mikis Theodoraki (1925-). ENGLISH CHAMBER ORCHESTRA; PHILADELPHIA ORCHESTRA; EUGENE ORMANDI; JOHN WILLIAM, guitarra; RAFAEL PUYANA clavecin. UK: CBS, 1973. https://bit.ly/3uqKOyz https://bit.ly/3cWHIwu		X		
1974		<i>Música para guitarra</i> [Grabación sonora] / S. L. Weiss (1687-1750), Oscar Esplá (1886-1976), Manuel Ponce, (1882-1948). Mussorgsky (1839-1881), Albert Roussel (1869-1937), Alexandre Tansman (1897-1986), Enrique Granados (1867-1916). MANUEL PONCE, arreglo; ANDRÉS SEGOVIA, guitarra; RAFAEL PUYANA, clavecin. Italia: MCA Records, 1974. https://bit.ly/2WnrJQ8	X	X		
1975		<i>Concerto brandebourgeois n 5, BWV 1050; Triple concerto en la mineur BWV 1044</i> [Grabación sonora] / Johann Sebastian Bach (1685-1750). MAXENCE LARRIEU; flauta; JEAN-PIERRE WALLERZ, violín; RAFAEL PUYANA, clavecin; ENSEMBLE INSTRUMENTAL DE FRANCE. Francia: Decca, 1975.	X	X		








1976		<i>Johann Sebastian Bach</i> [Grabación sonora]/ Johann Sebastian Bach (1685-1750). RAFAEL PUYANA, clavecin. Madrid: Fonogram (DL), 1976.		X		X
1976		<i>Johann Sebastian Bach</i> [Grabación sonora]/ Johann Sebastian Bach (1685-1750). RAFAEL PUYANA, clavecin. [S.l.]: Philips (LP), 1976. https://bit.ly/2IPL70d	P	X		
1976		<i>Concerto</i> [Grabación sonora] / Manuel de Falla (1876-1946), Robert Gerhard, Francis Poulenc, Gian Francesco Malipiero, Manuel de Falla, Paul Dukas. RAFAEL PUYANA [et al.]. [Madrid] : [s.n], 1976. AMF. Fondo Puyana C.100-3080.			X	
1976		<i>De Falla. Nuits dans les jardins d'Espagne, Concerto pour clavecin; Danse du meunier et danse finale du Tricorne</i> [Grabación sonora] / Manuel de Falla (1876-1946). CLARA HASKIL, piano. RAFAEL PUYANA, clavecin. MARKEVITCH, MACKERRAS, BENZI. Francia: Philips (DL), 1976. https://bit.ly/2xMkVBh		X		X
1976		<i>Concertos n °27 KV. 595 et 18 KV. 456</i> [Grabación sonora] / Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). RAFAEL PUYANA, clavecin, ENSEMBLE INSTRUMENTAL DE FRANCE, JEAN-PIERRE WALLEZ, violín. [S.l.]: Decca (DL), 1976.	X	X		
1978		<i>Concertos n °27 KV. 595 et 18 KV. 456</i> [Grabación sonora] / Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). RAFAEL PUYANA, pianoforte, ENSEMBLE INSTRUMENTAL DE FRANCE, JEAN-PIERRE WALLEZ, violon solo. [S.l.]: Decca (DL), 1978.			X	




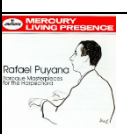

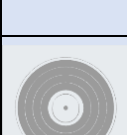
1978		<i>Dances pour clavecin</i> [Grabación sonora] / Girolamo Frescobaldi (1583-1643); Giovanni Picchi (1571 o 1572-1643). RAFAEL PUYANA, clavecin. [S.I.]: Philips (DL), 1978.	P	X		
1978		<i>Rafael Puyana. L'âge d'or du clavecin</i> [Grabación sonora] / Jean Baptiste Besard (env. 1567-1625), Louis Couperin (env. 1626-1661), Antoine Francisque (env. 1570-1661), Alessandro Marcelo (1643-1747), Johann Sebastian Bach (1684-1750), Domenico Scarlatti (1685-1757), Freixanet (env. 1730- ?), Mateo Pérez de Albéniz (1760-1831), Anonyme (vers 1500), John Bull (env. 1562 o 1563-1628), Martin Peerson (env. 1580-1680), William Byrd (1543-1623), Peter Philips (env. 1563-1628). RAFAËL PUYANA, clavecin. [S.I.]: Philips (DL), 1978.	P	X		
1978		<i>Música para la guitarra</i> [Grabación sonora]/ Andrés Segovia (1893-1987). Silvius Leopold Weiss (1687- 1750), Oscar Esplá (1886-1976), Manuel Maria Ponce, (1882-1948), Modest Mussorgsky (1839-1881), Albert Roussel (1869-1937), Alexandre Tansman (1897-1986), Enrique Granados (1867-1916). MANUEL PONCE, arreglo; ANDRÉS SEGOVIA, guitarra; RAFAEL PUYANA, clavecin. Madrid: Fonogram (D.L), 1978.		X		X
1978		<i>Les 8 sonates pour flûte</i> [Grabación sonora] / Johann Sebastian Bach (1685-1750). MAXENCE LARRIEU, flauta; RAFAEL PUYANA, clavecin; WIELAND KUJIKEN, viola da gamba. París: Phonogram, [1978].	X	X		
1978		<i>Intégrale des sonates pour flûte</i> [Grabación sonora] / Johann Sebastian Bach (1685-1750). MAXENCE LARRIEU, flauta; RAFAEL PUYANA, clavecin; WIELAND KUJIKEN, viola da gamba. París: Phonogram, [1978].	X	X		
1978		<i>Ensemble instrumental de France, Jean-Pierre Wallez</i> [Grabación sonora] / George Philipp Telemann (1681-1767), Jean-Marie Leclair (1697-1764), Antonio Vivaldi (1675-1741), Johann Sebastian Bach (1685-1750), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Joseph Haydn (1732-1809). BRUNO RIGUTTO, piano; JEAN-PIERRE WALLEZ, violín y dirección; ENSEMBLE INSTRUMENTAL DE France, JEAN-PIERRE WALLEZ, violín; JEAN ESTOURNET, 2º violín, NICOLAS RISLER, 3º violín, RAFAEL PUYANA, clavecin, MAXENCE LARRIEU, flauta, ANDRÉ FOURNIER, 2º cor, DANIEL BOURGUE, cor. [París]: Sofrason, [1978].	X	X		
1978		<i>Pieces de Clavecin</i> [Grabación sonora] / François Couperin (1668-1733). CHRISTOPHER HOGWOOD, clavecin; RAFAEL PUYANA, clavecin; Japón: Philips, 1978. https://bit.ly/39JZFMr	P	X		





1978		<i>Concierto N° 27 K. 595 y N° 18 K. 456 para pianoforte y orquesta</i> [Grabación sonora] / Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). ENSEMBLE INSTRUMENTAL DE FRANCE; RAFAEL PUYANA, piano; JEAN-PIERRE WALLEZ, violín. Italia: CGD, 1978. https://bit.ly/3a0rcHN		X		
1979		<i>Concertos n °27 KV. 595 et 18 KV. 456</i> [Grabación sonora] / Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). RAFAEL PUYANA, clavecín, ENSEMBLE INSTRUMENTAL DE FRANCE, JEAN-PIERRE WALLEZ, violín. Madrid: Columbia (D.L), 1979.				X
[1979]		<i>Pièces de clavecín, ordres n °VIII, XI, XV</i> [Grabación sonora] / François Couperin (1668-1733). RAFAEL PUYANA, clavecín; CHRISTOPHER HOGWOOD, 2° clavecín. París: Phonogram, [1979].	X	X		
1980		<i>John Williams</i> [Grabación sonora] / Joseph Haydn (1732-1809), Rudolf Straube (1717-1785). AMARYLLIS FLEMING, violonchelo; CECIL ARONOWITZ, viola; ALAN LOVEDAY, violín; RAFAEL PUYANA, clavecín; JORDI SAVALL, viola da gamba. UK: CBS, 1980. https://bit.ly/33qN1hd	X	X		
1982		<i>Nuits dans les jardins d'Espagne; Concerto pour clavecín; Danse du meunier et danse finale du Tricorne</i> [Grabación sonora] / Manuel de Falla (1876-1946). CLARA HASKIL, piano; RAFAEL PUYANA, clavecín; MARKEVITCH, director; MACKERRAS, director; ROBERTO BENZI, director. [S.I.]: Philips (DL), 1982.	X	X		
1982		<i>Noches en los jardines de España; Concerto para clavicémbalo, flauta, oboe, clarinete, violín y violonchelo Goyescas. Intermedio; Danza española, op. 37 n. 8: "Sardana"</i> [Grabación sonora] / Manuel de Falla (1876-1946), Enrique Granados (1867-1916). MARGIT WEBER, piano; ORQUESTA DE LA RADIO DE BAVIERA, RAFAEL KUBELIK, director; RAFAEL PUYANA, clavecín; CONJUNTO INSTRUMENTAL; CHARLES MAKERRAS, director; ORQUESTA SINFÓNICA DE RTVE; IGOR MARKEVITCH, director. Madrid: Fonogram (D.L), 1982.		X		X
1982		<i>Manuel de Falla. Enrique Granados</i> [Grabación sonora]. Manuel de Falla (1876-1946), Enrique Granados (1867-1916). TERENCE WEIL, violonchelo; THEA KING, clarinete; IGOR MARKEVITCH, director; RAFAEL KUBELIK, director; SIR CHARLES MACKERRAS, director; DAVID SANDEMAN, flauta; RAFAEL PUYANA, clavecín; NEIL BLACK, oboe, ORQUESTA SINFÓNICA DE RTVE, ORQUESTA DE LA RADIO DE BAVIERA, MARGRIT WEBER, piano; RAYMOND COHEN, violín. España: Philips, 1982. https://bit.ly/2IWgXIC	X			X






1983		<i>Sonatas para clavicémbalo de Domenico Scarlatti y Padre Antonio Soler</i> [Grabación sonora] / Domencio Scarlatti (1685-1757), Padre Antonio Soler (1729-1783). RAFAEL PUYANA, clavecin. Madrid: Fonogram (DL), 1983. AMF. Fondo Puyana C.87-1140.	X		X	X
1983		<i>Sonatas para clavicémbalo de Domenico Scarlatti y Padre Antonio Soler</i> [Grabación sonora] / Domencio Scarlatti (1685-1757), Padre Antonio Soler (1729-1783). RAFAEL PUYANA, clavecin. España: Philips, 1983. https://bit.ly/2x7k1ie	X			X
1986		<i>Pièces de clavecin</i> [Grabación sonora] / François Couperin «le Grand» (1668-1733). RAFAEL PUYANA, clavecin; CHRISTOPHER HOGWOOD, clavecin. Baarn: Philips (DL). 1986.	X			X
1986		<i>Pièces de clavecin</i> [Grabación sonora] / François Couperin «le Grand» (1668-1733). RAFAEL PUYANA, clavecin; CHRISTOPHER HOGWOOD, clavecin. París : Philips (DL). 1986.	X		X	X
1986		<i>Música española</i> [Grabación sonora] / Manuel de Falla (1876-1946), Enrique Granados (1867-1916), Ernesto Halffter (1905-1989), Padre Antonio Soler (1729-1783). PEPE ROMERO y CELÍN ROMERO, guitarras, RAFAEL PUYANA, clavecin y ORQUESTA SINFÓNICA DE RTVE. Madrid: Polygram Ibérica (D.L), 1986.			X	
1986		<i>Musicalia 6. Música Española</i> [Grabación sonora] / Manuel de Falla (1876-1946), Enrique Granados (1867-1916), Padre Antonio Soler (1729-1783), Mateo Pérez de Albéniz (1755-1831). ORQUESTA DEL TEATRO NACIONAL DE LA ÓPERA DE PARÍS; ORQUESTA SINFÓNICA DE RTVE; CELÍN ROMERO, guitarra; PEPE ROMERO, guitarra; RAFAEL PUYANA, clavecin; TON KOOPMAN, clavecin. España: Philips (LP), 1986. https://bit.ly/2IWCUYc		X	X	
1988		<i>30 Sonates</i> [Grabación sonora] / Domenico Scarlatti (1685-1757). RAFAEL PUYANA, clavecin. [S.I.]: Arles: Harmonia mundi France 1988.	P			X



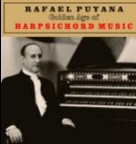

1990		<i>Bach-Complete flute sonatas</i> [Grabación sonora] / Johann Sebastian Bach (1650-1750). MAXENCE LARRIEU, flauta, RAFAEL PUYANA, clavecín; WIELAND KUIJKEN, viola da gamba. Baarn: Philips (DL), 1990.	X		X	X
1990		<i>Fandango: virtuoso sonatas and fandangos from eighteenth century Spain, Allegro in D major, Sonata in G major, Sonata in C minor, Sonata in C major, Sonata in F sharp minor, Sonata in D minor, Sonata Rondón in F major, R109; Fandango del Sgr Scarlate in D minor, Sonata in D major, K. 119; Sonata in D minor K. 120; Sonata in G major, R45; Sonata en modo dórico, R49; Sonata in D major</i> [Grabación sonora] / Fray Antonio Soler (1729-1783), Manuel de Sostoa (1749-1...?), José de Larrañaga (17..-1806), José Gallés (1761-1836), Joaquín de Oxinaga (1719-1789), Manuel Blasco de Nebra (1750-1784), Domenico Scarlatti (1685-1757), Mateo Antonio Pérez de Albéniz (1755?-1831). RAFAEL PUYANA, clavecin. Londres: Decca record Company (P), 1990.	X		X	X
1992		<i>El Amor brujo; La vida breve; El sombrero de tres picos; Noches en los jardines de España; Concierto para clave, flauta, oboe, clarinete, violín y violoncelo</i> [Grabación sonora] / Manuel de Falla (1876-1946). INÉS RIVADENEYRA, mezzosoprano; CLARA HASKIL piano; RAFAEL PUYANA, clavecín; DAVID SANDEMAN, flauta; NEIL BLACK, oboe; Thea King, clarinete; RAYMOND COHEN, violín; TERENCE WEILL, violoncelo; ORQUESTA SINFONICA DE LA RTV ESPAÑOLA; ORCHESTRE DES CONCERTS LAMOUREUX ORCHESTRE DU THÉÂTRE NATIONAL DE L'OPÈRA DE PARÍS, MINNEAPOLIS SYMPHONY ORCHESTRA, IGOR MARKEVITCH, director; SIR CHARLES MACKERRAS, director; ROBERTO BENZI, director; ANTAL DORATI, director. Baarn: Philips (DL), 1992.	X			X
1992		<i>Splendeurs classiques de l'Espagne</i> [Grabación sonora] / Joaquín Rodrigo (1901-1999), Padre Antonio Soler (1729-1783), Manuel de Falla (1876-1946), José Carreras (1946-), Fernando Obradors (1897-1945), Enrique Granados (1867-1916), Isaac Albéniz (1860-1909). INES RIVADENEYRA, PEPE ROMERO, guitarra; RAFAEL PUYANA, clavecín; GENOVEVA GÁLVEZ, clavecín; CLARA HASKIL, piano; DAVID SANDEMAN, flauta; NEIL BLACK, oboe; THEA KING, clarinete; RAYMOND COHEN, violín; TERENCE WEILL, violonchelo; INES RIVADENEYRA, mezzo-soprano; ACADEMY OF ST MARTIN IN THE FIELDS; SR NEVILLE MARRINER, director; ORCHESTRE DES CONCERTS LAMOUREUX, PARÍS; IGOR MARKEVITCH, director, SIR CHARLES MACKERRAS, director; ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE LA R.T.V. ESPAGNOLE; IGOR MARKEVITCH, director; ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE MINNEAPOLIS; ANTAL DORATI, director. París: Philips (DL), 1992.	X		X	X
1992		<i>Works for harpsichord</i> [Grabación sonora] / Padre Antonio Soler (1729-1783). RAFAEL PUYANA, clavecín; GENOVEVA GÁLVEZ, clavecín. Baarn: Philips (DL), 1992.	X			X



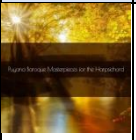
1993		<i>Bach. Les sonates pour flûte; Les sonates pour viole de gambe</i> [Grabación sonora] / Johann Sebastian Bach (1685-1750). MAXENCE LARRIEU, flauta; MARÇAL CERVERA, violonchelo; WIELAND KUIJKEN, viola da gambe; RAFAEL PUYANA, clavecin. Baarm : Phonogram, 1993.	X			X
1993		<i>Bach. Les sonates pour flûte; Les sonates pour viole de gambe</i> [Grabación sonora] / Johann Sebastian Bach (1685-1750). MAXENCE LARRIEU, flauta; MARÇAL CERVERA, violonchelo; WIELAND KUIJKEN, viola da gambe; RAFAEL PUYANA, clavecin. US: Philips Classic, 1993. https://bit.ly/2Wi8YNX	X			X
1994		Obras para clave [Grabación Sonora] / Fray Antonio Soler (1729-1783). RAFAEL PUYANA, clavecín; GENOVEVA GÁLVEZ, clavecin. [Madrid]: Polygram Ibérica (D.L), 1994.	P			X
1994		<i>Scarlatti. Les plus belles sonates</i> [Grabación sonora] / Domenico Scarlatti (1685-1757). RAFAEL PUYANA, clavecin. Arles: Harmonia mundi Francia: Arles. Harmonia mundi France, 1994. https://bit.ly/2UhGH7n	X/P			X
1994		<i>De Falla.</i> [Grabación sonora] Manuel de Falla (1876-1946), Julián Orbón (1925-1991). SIMON BOLÍVAR SYMPHONY CHORUS OF VENEZUELA, EDUARDO MATA, director; SOLISTAS DE MÉXICO, RAFAEL PUYANA, clavecin; CECILIA ANGELL, mezzo-soprano; MARTA SENN, mezzo-soprano; JULIANNE BAIRD, soprano; FERNANDO DE LA MORA, tenor. [S.l.]: Brilliant, 1994. https://bit.ly/2P2clSx	X			X
1995		<i>Manuel de Falla, Julián Orbón</i> [Grabación sonora] / Manuel de Falla (1876-1946), Julián Orbón (1925-1991). EDUARDO MATA, director; SOLISTAS DE MÉXICO, JULIANNE BAIRD, soprano; RAFAEL PUYANA, clavecin. US: Dorian Recordings, 1995. https://bit.ly/2WrLFkL	X			X
1995		<i>The golden age of harpsichord music</i> [Grabación sonora] / Anonymous (c. 1500), John Bull (1562 o 1563-1628), Martin Peerson (1571/3-1651), William Byrd (1543-1623), Peter Philips (1560?-1628), Jean-Baptiste Besard (1567?-16 ??), Louis Couperin (1626 ?-1661), Antoine Francisque (1570 ?-1605), Johann Sebastian Bach (1685-1750), Freixanet (c. 1730?), Mateo Antonio Perez de Albeniz (1755?-1831), Louis Couperin (1626?-1661), Jacques Champion de Chambonnières (1601 ?-1672 ?), Jean-Philippe Rameau (1683-1764), Charles Diupart (1667 ?-1740 ?), François Couperin (1668-1733). RAFAEL PUYANA, clavecin. Baarn: Mercury, 1995.	X/P			X

1995		<i>Sonatas para clavicémbalo, Fandango, Concierto para dos clavicémbalos</i> [Grabación sonora] / Antonio Soler (1729-1783). RAFAEL PUYANA, clavecin; GENOVEVA GÁLVEZ, clavecín. Madrid: Philips, 1995.				X
1998		<i>Puyana plays Bach</i> [Grabación sonora] / Johann Sebastian Bach (1685-1750), Johann Christian Bach (1735-1782), Wilhelm Friedemann Bach (1710-1784). RAFAEL PUYANA, clavecin; GENOVEVA GÁLVEZ, clavecin. US: Mercury (DL) 1998. https://bit.ly/38YoYY6	P			X
1999		<i>Puyana plays Bach</i> [Grabación sonora] / Johann Sebastian Bach (1685-1750), Johann Christian Bach (1735-1782), Wilhelm Friedemann Bach (1710-1784). RAFAEL PUYANA, clavecin; GENOVEVA GÁLVEZ, clavecin. [S.I.]: Mercury (DL) 1999.	P			X
1999		<i>Baroque masterpieces for the harpsichord</i> [Grabación sonora] / Giovanni Picchi (fl. 1600-1625), Girolamo Frescobaldi (1583-1643), Georg Philipp Telemann (1681-1767), Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1757), Domenico Scarlatti (1685-1757), Johann Caspar Ferdinand Fischer (c. 1660-1746). RAFAEL PUYANA, clavecin. [S.I.]: Mercury Living Presence, 1999. https://bit.ly/2IXLaak	P			X
1999		<i>Giacomo Casanova y la música de su tiempo</i> [Grabación sonora] / Federico II (1712-1876), Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), George Frideric Handel (1685-1759), Johann Adolf Hasse (1699-1718), Pietro Antonio Locatelli (1695-1764), Jean Joseph Cassanéa de Mondoville (1711-1772), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Jean-Philippe Rameau (1763-1764), Padre Antonio Soler (1729-1783), Antonio Vivaldi (1678-1741). PATRICK GALLOIS, flauta; ORQUESTA DE CÁMARA CARL PHILOPP; RIENHARD GOEBEL, violin; CORO DEL FESTIVAL DE EDIMBURGO. ORQUESTA SINFÓNICA DE LONDRES; RAFAEL PUYANA, clavecin; LISA BEZNOSIUK, flauta travesera. Madrid: Universal Music Spain (D.L), 1999.	X			X
2001		<i>Granada.</i> [Grabación sonora]/ Conrado del Campo (1878-1953). Ángel Barrios (1882-1964). Xavier Montsalvatge (1912-2002). Ruperto Chapí (1851-1909). RAFAEL PUYANA, clavecin; ORQUESTA SINÓNICA DE RTVE; MIGUEL ÁNGEL GÓMEZ MARTÍNEZ, ENRIQUE GARCIA ASENSIO, director. Madrid: Radiotelevisión Española, D. L.	X			X

2001		<i>Bajo el signo de la reforma</i> [Grabación sonora] / Christoph Willibald Gluck (1714-1787), Padre Antonio Soler (1729-1783), Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), Mateo Pérez de Albéniz (1755-1831), Joseph Haydn (1732-1809). RAFAEL PUYANA, clavecin. Madrid: Universal Music Spain Barcelona: Editorial Planeta (D.L), 2001.				X
2003		<i>The Bach Album</i> . [Grabación sonora] / Johann Sebastian Bach (1685-1750). SEVERINO GAZZELLONI, flauta; FELIX AYO, violin; HEINZ HOLLIGER, oboe; MAURICE ANDRÉ, trompeta; ENSEMBLE I MUSICI: CHRISTOPHE ROUSSET, clavecin; RAFAEL PUYANA, clavecin; ANDRÁS SCHIFF, piano; HENRYK SERYNG, violin; ACADEMY OF ST. MARTIN IN THE FIELDS; MUSICA ANTIQUA COLOGNE; PETER WHITE, órgano; CAMBRIDGE ST. JOHN'S COLLEGE CHOIR; HELMUT WALCHA, órgano; ALFRED BRENDEL, piano; TREVOR PINNOCK, clavecin; RICHARD ADENEY, flauta; EMANUEL HURWITZ, violin; SIR PHILIP LEDGER, clavecin; ENGLISH CHAMBER ORCHESTRA; MISCHA MAISKY, violonchelo; ACADEMY OF ANCIENT MUSIC; NARCISO YEPES, guitarra; STUTTGART CHAMBER ORCHESTRA; ANDRÁS SCHIFF, piano; ROSALYN TURECK, piano; CAMBRIDGE KING'S COLLEGE CHOIR; CARLO CURLEY, órgano; TON KOOPMAN, órgano; PETER SCHREIER, tenor; HEINZ HOLLIGER, oboe; CAMERATA BERN; ARTHUR GRUMIAUX, violin; LES SOLISTES ROMANDS; JANOS STARKER, violonchelo; ROYAL CONCERTGEBOUW ORCHESTRA; ENGLISH BAROQUE SOLOIST, MONTEVERDI CHOIR; ENGLISH CHAMBER ORCHESTRA, ST. PAUL'S CATHEDRAL CHOIR, MUNICH BACH ORCHESTRA, MUNICH BACH CHOIR, WOLFGANG RÜBSAM, órgano. [S.l.]: Decca, 2003. https://bit.ly/33ocfg2				X
2004		<i>De Falla</i> . [Grabación sonora] Manuel de Falla (1876-1946). Julián Orbón (1925-1991). SIMON BOLÍVAR SYMPHONY CHORUS OF VENEZUELA, EDUARDO MATA, director; SOLISTAS DE MÉXICO, RAFAEL PUYANA, clavecin; CECILIA ANGELL, mezzo-soprano; MARTA SENN, mezzo-soprano; JULIANNE BAIRD, soprano; FERNANDO DE LA MORA, tenor. [S.l.]: Brilliant, 2004 https://bit.ly/2N15tyg	X			X
2008		<i>L'Age D'Or de la Musique du clavecin</i> [Grabación Sonora] / Jean-Baptiste Besard (1567-1625, Louis Couperin (1626-1661), Antonie Francisque (1570-1605), Johann Sebastian Bach (1685-1750), Joseph Freixanet (1730-1762), Domenico Scarlatti (1685-1757), Anónimo, John Bull (1562/1563-1628), Martin Peerson (1571/1573-1650/1651), William Byrd (1543-1623), Peter Philips (1650-1628). RAFAEL PUYANA, clavecin. Alemania: Mercury (LP) 2008. https://bit.ly/38VZLxz		X		
2008		<i>The musical sun of Southern Europe. (I), Fandango and other Spanish and Portugese works</i> [Grabación sonora] / Francisco Fernández Palero (c. 1520-1597), Anonymous (17th century), Antonio de Cabezón (1510-1566), Antonio Valente (c. 1520-1580), Girolamo Brescobaldi (1583-1643), Lucas Puxol (s.XVII), Juan Bautista Cabanilles (1644-1712), Juan Moreno y Polo (1711-1776), Domenico Scarlatti (1685-1757), Sebastián Tomás (¿-1792), José Ferrer (1745-1815). RAFAEL PUYANA, clavecin [S.l.]: Sanctus recordings, 2008. https://bit.ly/33woaZw	X			X

2008		<i>The musical sun of Southern Europe. (II) , Fandango and other Spanish and Portugese works</i> [Grabación sonora] / Joao de Sousa Carvalho (1742-1798), Ramón Ferreñac (1763-1832), Felix Maximo Lopez (1742-1821), Marcos Antonio Portugal (1762-1830), Antonio Soler (1729-1783). RAFAEL PUYANA, clavecin. [S.l.]: Sanctus recordings, 2008. https://bit.ly/3b4gikd AMF: 16639.				X
2009		<i>Magica Sympathiae. Tudor and Jacobean masterpieces for keyboard</i> [Grabación sonora] / Anonimo, Newman, William Byrd (1543-1623), Giles Farnaby (1563-160), John Munday (1555-1630), John Bull (1562-1628), Thomas Tomkins (1572-1656), Martin Peerson (1582-1650). RAFAEL PUYANA, clavecin y virginal. Francia; Sanctus Recordings, 2009.	X			X
2012		<i>This is Bach</i> [Grabación sonora]/ Johann Sebastian Bach (1685-1750). GARY COOPER, CHRISTOPHER HOGWOOD, CARLO CURLEY, LYNN HARRELL, DREW MINTER, JANE BRYDEN, JEFFREY THOMAS, JAN OPALACH, SIMON PRESTON, LISA BEZNOSIUK, ACADEMY OF ANCIENT MUSIC, PHILIPPE HONORÉ, JAAP SCHRÖDER, CHRISTOPHER HIRONS, CHRISTOPHE ROUSSET, MAXENCE LARRIEU, RAFAEL PUYANA, clavecin; GUSTAVE LEONHARDT, clavecin; CHRISTOPHER HIRONS, LYNN HARRELL, KATHLEEN FERRIER, SIR ADRIAN BOULT, LONDON PHILHARMONIC ORCHESTRA, MICHEL PIGUET, CATHERINE MACKINTOSH, KU EBBINGE, FRIEDEMANN, SIMON PRESTON, EDUARDO FERNÁNDEZ, CHRISTIAN FRIEDRICH HENRICI, CLAUDIA SHUBERT, FRANS BRÜGGEN, HAKAN HARDENBERGER, SIMON PRESTON, ENGLISH CHAMBER ORCHESTRA, RAYMOND LEPPART, WOLFGANG RÜBSAM, TREVOR JONES, JAN SCHLAPP, TIMMOTHY MASON, ARTHUR GRUMIAUX, STUTTGART CHAMBER ORCHESTRA, KARL MÜNCHINGER, JAAP SCHRÖDER, KARL RICHTER, ENGLISH BAROQUE SOLOIST, JOHN ELIOT GARDINER, THE MONTEVERDI CHOIR, LYNN HARRELL. EX CATEDRA BAROQUE ORQUESTRA, JEFFREY SKIDMORE [et. all]. PUYANA, clavecin. [S.l.]: s.n, 2012. https://spoti.fi/2x8Cxqv				X
2013		<i>Haydn- Double concerto pour clavecin et violon</i> [Enregistrement sonore] / Joseph Haydn (1732-1809). RAFAEL PUYANA, clavecin; MICHEL CHAUVETON, violon et l'ORCHESTRE DE CHAMBRE FRANÇAIS, JACQUES MICHON direction. [S.l.]: BNF, 2013. https://spoti.fi/38ZjxrY				
2014		<i>Six partitas from the Clavier-Übung I</i> [Grabación sonora] / Johann Sebastian Bach (1685-1750). RAFAEL PUYANA, clavecin. [S.l.]: Sanctus Recordings (P), 2014. https://bit.ly/38TdGEw	X			X

2014		<i>The musical sun of Southern Europe. Vol. 1, Fandango and other Spanish and Portugese works</i> [Grabación sonora] / Francisco Fernández Palero (c. 1520-1597), Anonymous (17th century), Antonio de Cabezón (1510-1566), Antonio Valente (c. 1520-1580), Girolamo Brescobaldi (1583-1643), Lucas Puxol (17th century), Juan Bautista Cabanilles (1644-1712), Juan Moreno y Polo (1711-1776), Domenico Scarlatti (1685-1757), Sebastián Tomás (¿-1792), José Ferrer (1745-1815). RAFAEL PUYANA, clavecin [Australie]: Francia: Sanctus recordings (DL), 2014.	X			X
2015		<i>Bach: The romantic side</i> [Grabación sonora] / Johann Sebastian Bach (1685-1750). NEIL BLACK, BARRY ROSE, ENGLISH CHAMBER ORCHESTRA, ST. PAUL'S CATHEDRAL, STUTTGART CHAMBER ORCHESTRA, KARL MÜNCHINGER, ANDRÁS SCHIFF, CHARLES GOUNOD, LUCIANO PAVAROTTI, KURT HERBERT ADLER, KAORI MURAJI, STUGGART CHAMBER ORCHESTRA, KARL MÜNCHINGER, PIERRE FOURNIER, CARL PHINI, SIR NEVILLE MARRINER, ACADEMY OF ST. MARTIN IN THE FIELDS, HENRYK SZERYNG, MAURICE HANSSON, SIR NEVILLE MARRINER, SALVATORE ACCARDO, CHRISTOPHER MIDDLETON, CATRIN FINCH, CHRISTIAN FRIEDRICH HENRICI, PETER SCHREIER, STAATSKAPELLE DRESDEN, GIDON KREMER, ACADEMY OF ST. MARTIN IN THE FIELDS, MAXIM RYSANOV, JANINE JANSEN, EDUARD VAN BEINUM, CONCERTGEBOUWORKEST, ANDRÉS SEGOVIA, ANGELA HEWITT, CHRISTIANE JACCOTTET, ARTHUR GRUMIAUX, ELLY AMELING, ALDO BALDIN, RAYMOND LEPPARD, ENGLISH CHAMBER ORCHESTRA, HEINZ HOLIGER, IONA BROWN, ACADEMY OF ST. MARTIN IN THE FIELDS, GARY COOPER, CATHERINE MACKINTOSH STEPHEN PRESTON, CHRISTOPHER HOGWOOD, LYNN HARRELL, SHLOMO MINTZ, JOHN LENEHAN, JULIAN LLYD WEBBER, YANNICK NÉZET-SÉGUIN, PHILADELPHIA ORCHESTRA, MAXENCE LARRIEU, RAFAEL PUYANA, MARCAL CERVERA, INGRID HAEBLER, EDUARD MEKLUS, WIEN CAPELLA ACADEMICA [et. al.]. [S.l.]: [s.n], 2015. https://spoti.fi/2x1X7Jd				X
2015		<i>The golden age of harpsichord</i> [Grabación sonora]/ Anonymous (c. 1500), John Bull (1562 o 1563-1628), Martin Peerson (1571/3-1651), William Byrd (1543-1623), Peter Philips (1560?-1628), Jean-Baptiste Besard (1567?-16 ??), Louis Couperin (1626 ?-1661), Antoine Francisque (1570 ?-1605), Johann Sebastian Bach (1685-1750), Freixanet (c. 1730?). RAFAEL PUYANA, clavecin. [S.l.]: MVE, 2015. https://bit.ly/2U9Zz8q https://amzn.to/3dh5JMS				X
2015		<i>Music for guitar and harpsichord. Straube, Ponce and Dogdson: Guitar Works.</i> [Grabación sonora]/ Rudolf Straube (1873-1950), Manuel Ponce (1882-1948), Stephen Dogdson (1924-2013). RAFAEL PUYANA, clavecin. JOHN WILLIAMS, guitarra; JORDI SAVALL, viola da gamba. [S.l.]: Sony, 2015. https://bit.ly/2IwyQwp				

2016		<p><i>Age D'or Du Clavecin</i> [Grabación sonora] / Anonymous (c. 1500), John Bull (1562 o 1563-1628), Martin Peerson (1571/3-1581), William Byrd (1543-1623), Peter Philips (1560?-1628), Jean-Baptiste Besard (1567?-16 ??), Louis Couperin (1626 ?-1661), Antoine Francisque (1570 ?-1605), Johann Sebastian Bach (1685-1750), Freixanet (c. 1730?); RAFAEL PUYANA, clavecin. [S.l.]: Isis, 2016. https://bit.ly/2UfgZ3C</p>				X
2016		<p><i>L'art de Maxence Larrieu</i> [Grabación sonora] / MAXENCE LARRIEU, flauta; ANNE-MARIE BECKENSTEINER, clavecin; BERNARD FONTENY, violonchelo; JACQUES CHAMBON, oboe; ROLAND DOUATTE, dirección orquestal; IVAN PASTOR, dirección orquestal; JEAN-PIERRE WALLEZ, violin; WIELAND KUIJKEN, viola da gamba; RAFAEL PUYANA, clavecin; FRANKY DARIEL, violonchelo; PIERRE PIERLOT, oboe, MARTINE GELIOT, arpa; SUSANNA MILDONIAN, arpa; MICHEL RENARD, violonchelo; GABIN LAURIDON, contrabajo, JEAN LEBER, violin; MICHEL WALES, viola, ALAIN MOGLIA, violin; DANIEL BOURGUE, trompa, ANDRÉ FOURNIER, trompa; GEORGES JANZER, viola; ARTHUR GRUMIAUX, violín; JEAN- PIERRE LAROQUE, fagot, GUY DEPLUS, clarinete; MARTINE JOSTE, piano; BRUNO PASQUIER, viola; JEAN-LOUIS BONAFIOUS, viola, RENAUD FONTANAROSA, violonchelo; GÉRARD KLAM, violín; PIERRE DEGENNE, violonchelo; GÉRARD SOUZAY, barítono; DALTON BALDWIN, piano; GASTON MAUGRAS, oboe; BRUNO RIGUTTO, piano; ENSEMBLE INSTRUMENTAL DE FRANCE, ORCHESTRE DE CHAMBRE DE MUNICH, THE MASTERPLAYERS, GRAND ORCHESTRE DE RADIO-TELE-LUXEMBOURG, HANS STADLMAIR, RICHARD SCHUMACHER, LOUIS DE FROMENT. [S.l.]: Decca, 2017. https://bit.ly/2IWEh0</p>				X
2017		<p><i>Puyana Baroque Masterpieces for the harpsichord</i> [Grabación sonora] / Giovanni Picchi (fl. 1600-1625), Girolamo Frescobaldi (1583-1643), Georg Philipp Telemann (1681-1767), Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1757), Domenico Scarlatti (1685-1757), Johann Caspar Ferdinand Fischer (c. 1660-1746). RAFAEL PUYANA, clavecin. [S.l.]: [s.n], 2017. https://bit.ly/3a0D1h1</p>				

Anexo III: Discografía (versión extensa) [CD adjunto y enlace a drive]

<https://bit.ly/2Qys0PF>

Anexo IV: Epistolario de Rafael Puyana en el Fondo Puyana del Archivo Manuel de Falla) [CD adjunto y enlace a drive]

<https://bit.ly/3azYjV6>

Anexo V: Epistolario de Rafael Puyana en otros fondos [CD adjunto y enlace a drive]

<https://bit.ly/2QzgOCa>