

La música para guitarra
de **Emilio Pujol**

Fabián Hernández Ramírez

Esta investigación arbitrada por pares académicos se privilegia con el aval de la empresa editora.

La música para guitarra de Emilio Pujol

Primera edición, 2021

© D.R. **Fabián Edmundo Hernández Ramírez**

© D.R. **Policromía Servicios Editoriales S. de R. L. de C. V.**

Calle Escuela Normal número 401-1, colonia Sierra de Álica, 98050

Zacatecas, Zacatecas, México.

www.sepolicromia.com

policromiaediciones@gmail.com

ISBN: 978-607-99045-5-5

Este libro fue apoyado con recursos PFCE 2016. Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio electrónico o mecánico, sin la autorización de la institución editora.

La música para guitarra
de **Emilio Pujol**

Fabián Hernández Ramírez

AGRADECIMIENTOS

Estoy en deuda con una gran cantidad de personas en México y España. Aunque la aportación de algunas no puede relacionarse directamente con esta investigación, sin embargo, facilitaron mi tarea al hacer más amena mi vida, al ofrecerme su amistad y apoyo desinteresadamente en el momento oportuno: familiares, amigos y otras personas de las que sólo guardo el recuerdo de su generosidad. A todos ustedes muchas gracias.

En Cataluña: A María Adelaide Robert, viuda de Pujol, quien me permitió trabajar en el archivo de su esposo y ayudó personalmente a localizar documentos importantes y otros datos relevantes. A Craig Russell, por haberme puesto en el camino de este tema. A toda la gente del Institut d'Estudis Ilerdencs, en particular para Abigail Segarra Claverol, responsable del Servei d'Arxiu i Llegats. A todos mis maestros y compañeros en el programa de doctorado. A la Universitat Autònoma de Barcelona. Agradezco profundamente el apoyo de mis directores del programa de doctorado, Francesc Bonastre i Bertran y Antonio Ezquerro Esteban, este último, en particular, contribuyó con exhaustivas revisiones y oportunas observaciones a completar mi proyecto con éxito.

En México: A las autoridades de la Universidad Autónoma de Zacatecas por su apoyo institucional. A la Unidad Académica de Artes —mi centro de trabajo—, a mis compañeros y a mis estudiantes. A toda mi familia, en particular a mis mejores compañeras de viaje: Lolis, Diana, Kin y Tai, como fueron llegando.

PRESENTACIÓN

La presente propuesta editorial denominada *La música para guitarra de Emilio Pujol*, del autor **Fabián Edmundo Hernández Ramírez**, es una investigación de largo aliento (276 páginas para esta publicación), apegada a un rigor musicológico y que detenta una pertinencia y nivel de aportación importantes dentro de la literatura universal para la guitarra.

La relevancia que tiene una figura como la de Emilio Pujol en el imaginario de los compositores para este instrumento en la primera mitad del siglo xx, es una cuestión que no está en tela de juicio, sin embargo, hasta ahora no se cuenta con un trabajo que recupere de manera tan sistemática la obra de este gran compositor catalán, no solo por su catalogación en extenso, sino por la información aportada de manera exhaustiva para cada una de las obras. De ahí se desprende la invaluable aportación que hace Fabián Edmundo Hernández Ramírez, al presentarnos un catálogo pormenorizado de su obra, tanto la publicada, como algunas otras inéditas que se encontraron en la biblioteca personal del propio compositor y de lo cual el Dr. Fabián Hernández es testigo presencial en primerísima fila.

En cuanto a la presentación del documento, se encuentra una redacción en un estilo claro, además de un apego riguroso a las convenciones académicas. La estructura del documento se subdivide en dos grandes partes, la primera de ellas dedicada a las cuestiones de tipo biográfico y la segunda ya propiamente a la catalogación de la obra compositiva.

De especial interés, resulta el abordaje sobre los diferentes aspectos del compositor y su contextualización histórica. Por otro lado, la pormenorización del impacto de su obra y de los diferentes intérpretes que la han abordado, también aporta un estudio que nos ayuda a situar la importancia del compositor.

En mi opinión, estamos ante una propuesta editorial muy redonda, que resulta de un alto nivel de aportación en términos de la musicología histórica y que sin duda, abonará de manera importante a enriquecer el conocimiento sobre el repertorio guitarrístico en lo general y de este compositor en lo particular.

Por todo lo anterior, recomiendo ampliamente la lectura de este trabajo de nuestro querido compañero Fabián Hernández, quien fuera el líder fundador de nuestro cuerpo académico, trabajo que se publica hoy de manera póstuma pero que él dejó listo para su publicación.

Doctor en Música Julio César Jiménez Moreno

Coordinador del Cuerpo Académico Consolidado UAZ-115

INTRODUCCIÓN

Ilustración 1. E. Pujol en su residencia de Barcelona hacia 1970



Fuente. Archivo Pujol–Robert.

Emilio Pujol Vilarrubí (1886–1980) es un autor clave para conocer la historia de la guitarra, desde los vihuelistas españoles del siglo XVI hasta Francisco Tárrega a inicios del siglo XX.

Su publicación de 1926 sobre la historia de la guitarra es el primer intento de trazar una visión panorámica del instrumento, desde las representaciones gráficas de egipcios y caldeos, hasta las guitarras de Antonio Torres.¹ Esta primera publicación fue seguida de otra veintena aproximadamente, destacando sus estudios y transcripciones de las obras de los vihuelistas españoles.² Aunque otros investigadores trabajaron —más o menos al mismo tiempo— sobre los repertorios históricos y su interpretación en instrumentos originales o reproducciones de los mismos,³

¹ Emilio Pujol, «La guitare, aperçu historique et critique des origines et de l'évolution de l'instrument», en *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*, París, Delagrave, 1926, pp. 1997–2035. El *luthier* Antonio Torres (1817–1892) fue quien, a mediados del siglo XIX estandarizó sus moldes y otras técnicas constructivas que caracterizaron desde entonces a la guitarra clásica. *Vide:* Francisco Herrera, *Enciclopedia de la Guitarra en CD-ROM*, Valencia, Piles Editorial de Música, 2006, pp. 2126–2127.

² *Vide:* Fabián Hernández, *La Obra Compositiva de Emilio Pujol (*1886; †1980): Estudio Comparativo, Catálogo y Edición Crítica*, Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2010, p.80.

³ Mencionaré solamente a dos: Arnold Dolmetsch (1858–1940) y a Josep María Lamaña (1899–1990) fundador y director del grupo *Ars Musicae*, y colaborador del Instituto Español de Musicología del CSIC. Lamaña fue especialista en temas de organología e historia de

corresponde a Pujol ser el primero en presentar auditivamente la música de los vihuelistas españoles en una reproducción de este instrumento.⁴

Emilio Pujol consagró la mayor parte de su vida a desarrollar los postulados pedagógicos y artísticos de su maestro Francisco Tárrega —incluyendo su propia experiencia— en una obra didáctica titulada *Escuela Razonada de la Guitarra*.⁵ Esta obra puede considerarse como continuadora de la tradición guitarrística española del siglo XIX —representada por Dionisio Aguado⁶ y Fernando Sor,⁷ entre los más conocidos— y en tanto síntesis de una práctica instrumental, su enfoque y sus materiales de trabajo representan el espíritu de una época, que iría desde 1909, año de la muerte de Tárrega, hasta 1945, año que señala el final de la Segunda Guerra Mundial.

Paralelo a esta labor se encuentra su trabajo como editor. Entre 1925 y 1975, transcribe, arregla y digita cerca de 270 obras que abarcan cinco siglos de la historia de la guitarra, la vihuela y el laúd. Estas obras están incluidas en su mayoría en la *Bibliothèque de musique ancienne et moderne pour guitare*, publicada por la casa Max Eschig de París.

La obra de Emilio Pujol puede verse como un puente, tendido entre las generaciones de guitarristas de la segunda mitad del siglo XIX y aquellas que comienzan a dejarse escuchar hacia mediados del siglo XX. Aunque se trata de una visión excesivamente reductivista, en la historiografía de la guitarra destacan a principios del XIX las obras de Fernando Sor, quien abandona España para establecerse en París y Londres hacia 1813, cuando contaba 35 años de edad, lo que lo convierte en el guitarrista español de más influencia internacional hasta ese momento.⁸ Más o menos al mismo tiempo, Dionisio Aguado, excelente guitarrista y pedagogo formado en Madrid, se convertía a través de sus métodos en el promotor de una escuela guitarrista de tradición española, con una cantidad todavía indeterminada de seguidores. Por su parte Francisco Tárrega, durante sus años en Madrid, seguramente tuvo ocasión de conocer la obra de D. Aguado, y la de otros guitarristas notables como Tomás Damas.⁹ Posteriormente, Tárrega, en la enseñanza de la guitarra, pondrá en práctica su versión de todos estos recursos, y serán sus discípulos —entre los que se cuenta Emilio Pujol— quienes se encargarán de darle cuerpo y de difundirla bajo la denominación —quizá no siempre apropiada— de escuela de Tárrega.

Según escribe Domingo Prat hacia 1934,¹⁰ no puede haber escuela si no está sustentada por un corpus escrito que demuestre y sistematice las enseñanzas de un maestro, cosa que no sucede en el caso que nos ocupa. Por otra parte, el que un grupo considerable de personajes se hayan declarado discípulos de Tárrega, y hayan dedicado tiempo y esfuerzos en difundir obras e ideas asociadas con el magisterio de Tárrega, constituye un hecho que la historiografía de la guitarra ya ha registrado con la denominación de escuela de Tárrega. A pesar de que algunos de sus discípulos, en un exceso de celo, trataron a veces de adjudicarle méritos y autorías que no siempre eran suyas —como por ejemplo la invención del trémolo, el uso constante del apoyando, o la pulsación con la yema de los dedos—. La escuela de Tárrega marca la transición de los guitarristas al siglo XX con un nuevo paradigma de práctica y repertorio que, a consecuencia de ello, o por reacción, han conformado la historia de la guitarra desde 1909 hasta nuestros días.

los instrumentos musicales.

⁴ La vihuela del museo Jacquemart-André, de París.

⁵ Los cinco libros de que consta esta obra fueron publicados entre 1934 y 1971 por la casa Romero y Fernández y por Ricordi Americana. El último libro nunca fue terminado, aunque existen numerosos apuntes. María Adelaide Robert cuenta que Pujol trabajó en este libro hasta pocas horas antes de su muerte.

⁶ Dionisio Aguado García (1784-1849).

⁷ Fernando Sor Montadas (1778-1839).

⁸ Brian Jeffery, *Ferran Sor, Compositor i Guitarrista*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1982, pp. 53-61.

⁹ Vide: Julio Gimeno García, «La 'escuela Tárrega' según los métodos de Pascual Roch y Emilio Pujol», en *Francisco Tárrega y su época*, Córdoba, Ediciones de la Posada-Ayuntamiento de Córdoba, 2003, pp. 105-133.

¹⁰ Domingo Prat, *Diccionario de Guitarristas*, Buenos Aires, Casa Romero y Fernández, 1934, p. 317.

Ilustración 2. Francisco Tárrega y Eixea (1852–1909)



Fuente. Archivo Pujol–Robert.

Dado que es imposible hablar de los discípulos de Tárrega sin extenderse en su relación con este personaje, se hace conveniente mencionar algunos datos que sirvan de referencia posteriormente. Francisco Tárrega y Eixea nace en Vila-real (Castellón) el 21 de noviembre de 1852 y muere en Barcelona el 15 de diciembre de 1909. Proviene de una familia de escasos recursos económicos y durante su infancia no recibe una verdadera instrucción musical, aunque se menciona en sus biografías a su padre en primera instancia, a Eugenio Ruiz, un pianista invidente, y a Manuel González, otro invidente apodado El Cego de la Marina.¹¹ De acuerdo con estas biografías, fue

¹¹ Adrián Rius, *Francisco Tárrega 1852–2002 Biografía Oficial*, Vila-real, Ayuntamiento de Vila-real, 2002, pp. 15–17.

en 1862 cuando Tárrega escuchó a Julián Arcas, por entonces ya un célebre guitarrista. Tárrega le es presentado y Arcas ofrece darle clases de guitarra en Barcelona, lo que al parecer nunca llegó a realizarse. Hacia 1874, Tárrega ingresa en el Real Conservatorio de Música de Madrid, donde estudia piano, solfeo y armonía. Existe la posibilidad de que en esta época Tárrega conociera y recibiera clases de Tomás Damas, quien al parecer radicaba en Madrid y era profesor honorario del conservatorio.¹² Hacia 1878 debuta extraoficialmente en el Teatro de la Alhambra de Madrid, compartiendo el escenario con I. Albéniz,¹³ F. Chueca¹⁴ y R. Chapí.¹⁵ A partir de esta presentación, Tárrega inicia su carrera de concertista tocando en muchos lugares de España y haciendo su primer viaje a Francia. Sus biógrafos también destacan su carácter introvertido, intimista y su devoción al hogar y a los amigos. Esta puede ser la razón por la que sus giras fueron breves y escasas, prefiriendo estar cerca de casa, aunque ello limitara sus ingresos. Sin embargo, Tárrega tocó conciertos en Inglaterra, Francia, e Italia, regresando en varias ocasiones a estos dos últimos países. En 1881, se casa con María Rizo Ribelles y se establece en Barcelona, alrededor de 1885. Además de sus composiciones¹⁶—publicadas la mayor parte de manera póstuma— y de sus arreglos legendarios —que siguen circulando hasta ahora en copias de todo tipo— quizá lo más trascendente de su vida fue la influencia positiva que ejerció sobre sus discípulos. Ellos se han encargado de convertirlo en una leyenda, no sin generar un cierto número de distorsiones históricas, falsas autorías y polémicas, que ahora también forman parte de la historiografía de la guitarra clásica.

Mención aparte merece la aportación de Emilio Pujol, como compositor, al repertorio de la guitarra. Desde aproximadamente 1913, fecha en que aparece su primera obra, hasta 1973, fecha de publicación de la última, su catálogo de composiciones alcanzó la suma de 200 títulos, de los cuales, más de la mitad corresponde a estudios como los incluidos en la *Escuela Razonada de la Guitarra*. La mayor parte de la obra fue editada en vida del autor por Max Eschig, de París y por Ricordi Americana, de Buenos Aires. Pese a que algunos de sus títulos siguen siendo reeditados y que una parte considerable de su obra ha sido grabada en repetidas ocasiones, un estudio sobre el significado y la importancia de esta obra dentro del repertorio de la guitarra clásica del siglo xx es un tema que todavía no ha sido abordado formalmente.

La presente publicación pone al alcance del lector un catálogo completo de la obra compositiva de Emilio Pujol. La investigación documental que la precede ha permitido recopilar una enorme cantidad de datos dispersos y valorar su objetividad y fiabilidad al cotejarlas con otras fuentes. El estudio de su obra compositiva es un primer intento de valorar la trascendencia de esta producción como representativa de un estilo de composición para guitarra en uso durante la primera mitad del siglo xx, además de su influencia en el desarrollo de nuevas tendencias durante los años subsiguientes.

¹² Julio Gimeno, , pp. 105–133.

¹³ (1856–1909).

¹⁴ (1846–1908).

¹⁵ (1851–1909).

¹⁶ Su obra original está compuesta de unas cien piezas entre las que se encuentran 35 preludios, cerca de 20 estudios y piezas de salón célebres, como *Recuerdos de la Alhambra* o *Capricho Árabe*. Vide: Adrián Rius, , pp. 243–253.

Ilustración 3. E. Pujol: Tonadilla, manuscrito (versión voz y piano), 1935



Fuente. Archivo Pujol–Robert.

Los trabajos de investigación se iniciaron en el archivo personal de Emilio Pujol, en su residencia de Barcelona, entonces bajo la custodia de su viuda, la cantante portuguesa María Adelaide Robert.¹⁷ Dadas las dimensiones de este archivo, el trabajo se centró en la recuperación de los manuscritos de sus composiciones y su catalogación.¹⁸ A partir de este primer acercamiento se ha reconstruido su biografía con fuentes de primera mano: correspondencia, textos manuscritos y los estudios publicados por el propio E. Pujol. Los datos obtenidos fueron cotejados posteriormente con las publicaciones de otros investigadores. La investigación documental se ha completado mediante la búsqueda en publicaciones de la época, como la *Revista Musical Catalana* o el diario *La Vanguardia*, y a través de fuentes indirectas obtenidas en revistas especializadas en guitarra clásica y libros escritos sobre la vida de otros personajes relacionados con E. Pujol.

En el transcurso de la investigación han surgido múltiples interrogantes que, sintetizando, han sido reducidas a siete cuestiones principales:

1. ¿Cómo es la obra compositiva de Pujol y qué características presenta?
2. ¿Es esta obra representativa de la música de su tiempo?, ¿es anacrónica, o vanguardista?
3. ¿Cuáles son las principales influencias apreciables en la obra compositiva de Pujol y cuál ha sido su influencia en la obra de sus discípulos y coetáneos?
4. ¿Cuál es el estado actual de su obra en cuanto a difusión?

¹⁷ María Adelaide Robert Salgado nace en Ameixoeira, Portugal el 10 de marzo de 1910 y fallece en Barcelona el 1 de diciembre 2010.

¹⁸ Vide: Fabián Hernández, Emilio Pujol: Manuscritos de su obra original en el fondo Pujol–Robert. Una propuesta de ficha de catalogación compatible con el modelo RISM, (Trabajo de Investigación Tutelado inédito), Universitat Autònoma de Barcelona, 2002.

5. ¿Existe una relación directa entre su obra y la de su maestro Francisco Tárrega?
6. ¿Existe o existió realmente una escuela de Tárrega?
7. ¿Puede considerarse la vida profesional de E. Pujol como paradigma de la práctica profesional y del desarrollo histórico de la guitarra durante el siglo xx?

Con estas directrices, el trabajo se ha desarrollado en cinco capítulos. En el primero se ha hecho un acercamiento al contexto histórico, donde se desarrolla la obra de Pujol, desde las últimas décadas del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, extendiéndose hasta el año de su muerte. El segundo capítulo se relaciona directamente con su biografía, sus años de juventud y su carrera como guitarrista. El tercer capítulo corresponde a sus aportaciones como maestro desde la década de 1920. Su aportación a la historiografía de la guitarra, a través de sus escritos musicológicos, se revisa en el capítulo cuatro. Finalmente, el último capítulo hace una revisión general sobre su formación como compositor y su obra, analizando con cierto detalle un breve número de obras que, sin ser necesariamente las más conocidas, se han considerado como representativas de sus diferentes acercamientos a la composición y de los estilos que señalan las influencias recibidas de otros autores.

**PRIMERA PARTE:
ESTUDIO BIOGRÁFICO**

CAPÍTULO I

CONTEXTO HISTÓRICO

Ilustración 4. Emilio Pujol hacia 1920



Fuente. Archivo Pujol–Robert.

Emilio Pujol Vilarrubí nace el 7 de abril de 1886, un mes antes que Alfonso XIII (nacido el 17 de mayo y proclamado rey el mismo día de su nacimiento). La longevidad de Pujol, que supera la de su infortunado y real coetáneo por casi 40 años,¹⁹ lo lleva desde una época marcada por un brevísimo período republicano hasta el actual sistema de monarquía constitucional establecido en 1978. Dentro de este lapso de tiempo quedan los acontecimientos más importantes de la historia del mundo contemporáneo: las pugnas nacionalistas y las crisis económicas que desencadenarían dos guerras mundiales, la pandemia más mortífera de la historia, y en España dos períodos republicanos intercalados con dos dictaduras, la última precedida por una cruenta guerra civil.²⁰

¹⁹ Alfonso XIII muere en Roma el 28 de febrero de 1941 mientras que Pujol fallece en Barcelona el 15 de noviembre de 1980.

²⁰ La primera república española fue proclamada el 11 de febrero de 1873 Tras la abdicación de Amadeo I. El 29 de diciembre de 1874 fue restaurada la monarquía tras los golpes militares de Manuel Pavía y Arsenio Martínez Campos. Con esto se inicia el periodo conocido como Restauración. La restauración abarca el reinado de Alfonso XII (1874–1885) extendiéndose en parte al reinado de su hijo Alfonso XIII, de 1885 a 1931 (regencia de María Cristina hasta 1902) y termina con la dictadura de Primo de Rivera que va de 1923 a 1930. Un año después se proclama la segunda república, el 14 de abril de 1931. Este fértil periodo republicano termina en julio de 1936 con el inicio de la Guerra civil que terminaría tres años después instaurando la dictadura del general Francisco Franco, el 1 de abril de 1939. Con la muerte de Franco en 1975, se restablece la monarquía que unos años más tarde se convertirá en el actual régimen de monarquía constitucional. *Vide:* Germán Bleiberg, *Diccionario de Historia de España*, vol. 3, Madrid, Alianza Editorial, 1986, p. 456–460. También *vide:* Chris Cook, *Guía de historia contemporánea de Europa*, Madrid, Alianza Editorial, 1994, pp. 26–27.

En abril de 1902,²¹ la vocación artística de Pujol lo pone en contacto con F. Tárrega,²² icono de un tardío romanticismo español y paradigma de las primeras generaciones de guitarristas del siglo XX. Al finalizar la Primera Guerra Mundial parte a París, donde se reencuentra con sus amigos Ricard Viñes, Miguel Llobet, Joaquín Nin-Culmell, Agustí Grau y otros artistas catalanes. Además, conoce y establece una firme amistad con Joaquín Rodrigo y Manuel de Falla. A través de estos amigos, de sus continuos viajes por Europa, y de su interés constante por todo lo relacionado con su arte, Pujol llega a conocer a fondo la obra de los artistas contemporáneos: Claude Debussy, Cesar Franck, Francis Poulenc, Igor Stravinsky, Maurice Ravel, Isaac Albéniz y Enrique Granados. No solamente se convierte en un impulsor activo de la música para guitarra del siglo XX como intérprete, sino que aporta sus propias composiciones al repertorio. Su amistad y admiración por Felipe Pedrell lo animan a dedicarse con seriedad a la investigación de la música para guitarra, vihuela y laúd de los siglos XVI, XVII y XVIII, lo que lo convierte en pionero de la recuperación de este repertorio trascendental para la historia de la guitarra.²³

El mundo en tiempos de Pujol: 1886–1980

La transición del siglo XIX al XX fue extremadamente dolorosa y conflictiva. El crecimiento económico, basado en industrias de transformación, requería un gran abasto de materias primas y éstas se encontraban, casi siempre, en lugares lejanos: África, Asia, América del Sur. Los países más desarrollados se apresuran a gestionar la compra, o simplemente a apropiarse de aquellas zonas que contienen los recursos buscados. Los conflictos económicos entre países se ocultan bajo el manto ideológico del nacionalismo y los conflictos bélicos que se daban aisladamente, como la guerra hispano-americana²⁴ o las guerras por las colonias africanas, fueron escalando paulatinamente en intensidad hasta convertirse en un enfrentamiento entre muchos países, conocido como la Gran Guerra o Primera Guerra Mundial.²⁵

España, desde comienzos del siglo XIX, sufre una serie de reveses internos y externos que acaban con el poder económico y militar que ejerciera en siglos anteriores. A la pérdida paulatina de la mayoría de sus colonias en América se suman los conflictos políticos internos que originaron una serie de guerras —como la invasión napoleónica o las guerras carlistas— y que debilitaron todavía más su capacidad para responder a los cambios cada vez más rápidos que se daban en el mundo. Movimientos políticos como el sindicalismo e ideologías como el comunismo, el nacionalismo, o el anarquismo, revivieron en España las diferencias entre colectivos históricamente antagónicos y sus anhelos independentistas. El estado monárquico entra en crisis, aunque los movimientos republicanos no pueden adquirir suficiente fuerza como para retomar el poder permanentemente. Ya bien entrado el siglo XX, las distintas ideologías y las aspiraciones políticas de grupos antagónicos: republicanos, falangistas, comunistas, anarquistas, nacionalistas, se enfrentan violentamente, desencadenando una guerra civil de 1936 a 1939, en la cual surge vencedora una alianza de grupos conservadores, entre los que se cuentan monárquicos y falangistas, en torno a la figura carismática del general Francisco Franco.

²¹ Juan Riera, *Emilio Pujol*, Lleida, Instituto de Estudios Ilerdenses, 1974, p. 132

²² Francisco Tárrega y Eixea (1852–1909).

²³ Felipe Pedrell (1841–1922), compositor y musicólogo español pionero del resurgimiento de la música española durante la segunda mitad del siglo XIX y autor de un texto de gran influencia en el desarrollo del nacionalismo musical español: *Por nuestra Música*, publicado en Barcelona en 1891.

²⁴ Esta guerra, el desastre del 98, supuso el fin del antiguo dominio español ultramarino con la pérdida definitiva en 1898, de Cuba, Puerto Rico y Filipinas.

²⁵ Comenzó el 28 de julio de 1914 como un enfrentamiento localizado entre el Imperio Austro-húngaro y Serbia y finalizó con la firma del armisticio del 11 de noviembre de 1918. La participación de los países aliados convirtió esta guerra en un conflicto mundial en el que llegaron a participar 32 naciones, entre ellas Alemania, Inglaterra, Francia, Rusia, Italia y Estados Unidos. *Vide*: Carlos Alvear, *Historia Universal Contemporánea*, México, Editorial Limusa, 2001, pp. 265–286.

En el año 1885, un año antes del nacimiento de Pujol, las grandes ciudades españolas sufren una de las últimas y más terribles epidemias de cólera, producida por el hacinamiento, la falta de alcantarillado, y otras medidas higiénicas en las grandes ciudades. Cuando Alfonso XIII se hace cargo del estado al cumplir 16 años, se estima que la población total en España sumaba unos 18.5 millones de personas. En pleno progreso industrial y comercial, Barcelona rebasa los 533 mil habitantes al llegar el nuevo siglo, Madrid los 540 mil, Valencia llega a 230 mil y Bilbao a 85 mil, quintuplicando en 50 años el número de habitantes. Otro hecho importante que ocurre durante el reinado de Alfonso XIII, fue la pandemia llamada gripe española de 1918, que deja un saldo calculado conservadoramente de 25 millones de muertos en todo el mundo.²⁶

Mientras esto sucede en España, en Alemania el gobierno monárquico, abatido por su derrota en la Primera Guerra Mundial, enfrenta una severa crisis económica que lleva al poder a uno de los grupos más radicales, el partido nacional-socialista alemán, el cual, bajo la dirección de Adolph Hitler, inicia una campaña de militarización sin precedentes, seguida inmediatamente por invasiones a los territorios vecinos, desencadenando la Segunda Guerra Mundial en 1939.²⁷

La guitarra en tiempos de Pujol

Ilustración 5. De izquierda a derecha: Andrés Segovia, Daniel Fortea, Miguel Llobet y Emilio Pujol. Barcelona, hacia 1915



Fuente. Archivo Pujol Robert.

²⁶ Fernando García de Cortázar, *Breve Historia de España*, Madrid, Alianza Editorial, 1994, pp. 534–535. Esta pandemia no surge en España, pero el país fue uno de los más afectados con cerca de 8 millones de enfermos y alrededor de 30^o mil fallecimientos, la mayor parte de ellos en un periodo de tan sólo 16 semanas. Vide: John M. Barry, «The site of origin of the 1918 influenza pandemic and its public health implications», en *Journal of Translational medicine*, enero 2004, puede consultarse en Internet, <<http://www.translational-medicine.com/content/2/1/3>>.

²⁷ Este conflicto militar comenzó en 1939 como un enfrentamiento bélico europeo entre Alemania y la coalición franco-británica, se extendió hasta afectar a la mayoría de las naciones del planeta y su conclusión en 1945 supuso el nacimiento de un nuevo orden mundial dominado por Estados Unidos y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). La Segunda Guerra Mundial requirió la utilización de todos los recursos humanos y económicos de cada Estado y fue un conflicto único en los tiempos modernos por la violencia de los ataques lanzados contra la población civil y por el genocidio (el exterminio de judíos, gitanos, homosexuales y otros grupos) llevado a cabo por la Alemania nacionalsocialista como un objetivo específico de la guerra. Los principales factores que determinaron su desenlace fueron la capacidad industrial y la cantidad de tropas. Lo más dramático de este conflicto fue la gran cantidad de vidas humanas perdidas.

La historiografía de la guitarra contemporánea (la guitarra clásica),²⁸ ha requerido, antes de poder desarrollarse, la destrucción de ciertas ideas preconcebidas que limitaban la visión de su pasado a un reducido número de personajes y sus obras. A partir de ellos, se intentaba explicar la situación actual del instrumento, creando la ilusión de breves chispazos de genio en medio de grandes lagunas de vacío y mediocridad. Un ejemplo de esta actitud reduccionista lo encontramos en una entrevista realizada a Andrés Segovia,²⁹ durante ésta se le pregunta entre otras cosas:

[...] Se ha dicho don Andrés Segovia que la guitarra no le ha ayudado a usted sino que gracias a usted la guitarra está donde está, ¿qué dice al respecto? —Pues que en cierto modo tienen razón, aun cuando yo no me atribuyo la totalidad del resultado favorable para la guitarra puesto que han existido guitarristas de grandísimo valor: entre el siglo XVIII y XIX el mejor de todos fue Sor. Después, al mismo tiempo han existido italianos como Carcassi, como Giuliani, etcétera, y finalmente Tárrega, que durante el siglo XIX (la segunda mitad del siglo XIX) también tuvo una actividad muy loable. Discípulos suyos han logrado también atraer la atención de los músicos, críticos y públicos hacia la guitarra, sobre todo Llobet, catalán. Pero creo, sin que esto sea inmodestia, que he sido yo el que ha llevado la guitarra a todos los públicos del mundo e interesado a los filarmónicos, críticos y compositores, en realzar el prestigio del instrumento.³⁰

Aunque los comentarios de Segovia pueden considerarse tendenciosos, es perfectamente posible que un guitarrista de finales del siglo XIX o principios del XX considerase que su instrumento era menospreciado, que no tenía acceso a las grandes salas donde se interpretaba ópera o música para grandes orquestas y donde, frecuentemente, el piano, el violín o el violonchelo actuaban como solistas. Seguramente este guitarrista echaría en falta un repertorio de música similar al que gozaban los tres instrumentos mencionados, integrado predominantemente por obras de finales del siglo XVIII y del siglo XIX.

Esta actitud se explica por dos hechos propios de ese momento histórico. En primer lugar, desde principios del siglo XIX, la música para grandes masas orquestales se convierte en un espectáculo sólo superado por las grandes producciones operísticas. Esta música espectáculo incluye también al concierto con orquesta, donde se destacan por sus condiciones acústicas y su popularidad el piano, el violín y el violonchelo. En segundo término, tenemos por supuesto la popularidad de los instrumentos mencionados, particularmente el piano. Desde su invención a principios del siglo XVIII, este instrumento se desarrolla rápidamente tanto en popularidad como en repertorio, y de paso, promueve el desarrollo de una práctica musical basada en sus posibilidades técnicas y expresivas.³¹ Por último, es necesario apuntar la ignorancia de los propios guitarristas en relación con el pasado reciente y remoto del instrumento. A pesar de la considerable cantidad de métodos publicados y de que la guitarra fuera objeto de estudio en los conservatorios de ciudades como Barcelona y Madrid, hasta bien entrado el siglo XX la enseñanza de la guitarra siguió siendo un asunto privado y de carácter básicamente autodidacta.

Sin ser hegemónica, la presencia de los instrumentos de cuerda pulsada, como la guitarra, es una constante en la iconografía musical española desde el siglo XIII. La práctica musical en

²⁸ Cuyas características fueron fijadas, al menos temporalmente, por los modelos del constructor Antonio Torres (1817–1892) a partir de la segunda mitad del siglo XIX.

²⁹ (1893–1987).

³⁰ Entrevista realizada para *El Personaje y su Historia*, un programa de Radio Barcelona, en 1965, en ocasión de un recital de A. Segovia en el Palau de la Música Catalana. Este documento fue consultado en la Biblioteca de Cataluña en julio de 2004.

³¹ Peter Burkholder, *Historia de la Música Occidental*, Madrid, Alianza Editorial, 2015, pp. 714.

estos instrumentos puede ser atestiguada por referencias de la época y posteriores, al parecer, sin discontinuidad alguna. Puede asumirse por tanto, la presencia continua de instrumentos tipo guitarra en el mundo musical español.³² La función social de estos instrumentos, en cambio, no ha sido la misma. Su prestigio y ubicuidad los ha llevado de ser instrumentos de la aristocracia a ser presencia constante en el ámbito de la música popular. Felipe Pedrell, el ideólogo del nacionalismo español, no podía dejar de advertir la presencia constante de este tipo de instrumentos en la historia de la música española y en el ámbito popular.³³ A partir de sus trabajos de investigación y de su influencia sobre investigadores como E. Pujol, se inicia la lenta recuperación del repertorio y la historia de la guitarra e instrumentos similares como la vihuela.

Romanticismo español y guitarra

Ilustración 6. Emilio Pujol en París hacia 1920



Fuente. Archivo Pujol–Robert.

En España, desde mediados del siglo XIX, el romanticismo toma la forma de un nacionalismo que busca retornar al origen, a la fuente del carácter nacional el cual, según los defensores de este movimiento, es el espíritu del pueblo. El reflejo más claro de esta situación lo proporciona F. Pedrell con su manifiesto *Por nuestra música* (1891). Sin embargo, esta mirada romántica proviene en parte del exterior. Viajeros románticos ilustres, como Prosper Mérimée,³⁴ o Mikhail Glinka,

³² Vide: Pepe Rey, «Guitarra», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol.6, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000, pp. 90–112.

³³ Pedrell dedicó un gran esfuerzo a investigar y dar a conocer este repertorio. Cito como ejemplo su artículo sobre Amat publicado por partes en: «Músichs vells de la terra», en *Revista Musical Catalana*, vol. II, núm. 23, noviembre de 1905, pp. 205–207; vol. II, núm. 24, diciembre de 1905, pp. 229–231; vol.III, núm. 25, enero de 1906, pp. 1–2; vol. III, núm. 26, febrero de 1906, pp. 21–22. Otro artículo sobre Luys Milán fue publicado en: *La Vanguardia*, 30 de septiembre de 1902, p. 4. Pujol resalta además la inclusión que hace en su *Cancionero Popular Español*, publicado entre 1917 y 1922, de obras de Milán, Narváez, Mudarra, Valderrábano, Bermudo, Pisador, Fuenllana, Daza, Sanz, Guerau y Marín. Vide: Emilio Pujol, «El maestro Pedrell, la vihuela y la guitarra», en *Anuario Musical*, vol. XXVII, Barcelona, Instituto Español de Musicología, 1973, p. 3.

³⁴ Prosper Mérimée (1803–1870). Escritor y viajero entusiasta que recorriera España en varias ocasiones entre 1830 y 1864. Autor de la novela *Carmen*, publicada en la *Revue des Deux Mondes* el 1 de octubre de 1845. La visión de la obra de Mérimée de la España del siglo XIX no es exactamente la misma que se presenta en la ópera de Bizet. Ambas ofrecen caracterizaciones discutibles mas no obstante

contribuyeron a rodear la música popular española de un halo de primitivismo, exotismo, romanticismo o, como lo expresaría un poco más tarde Debussy, «bárbara melancolía».³⁵ Glinka estuvo en España de mayo de 1845 a junio de 1847 y de esta estancia resultaron cuatro obras que evocan el carácter de la música española con referencias obligadas al sonido de la guitarra.³⁶ Otro ejemplo posterior de esta tendencia lo tenemos en *Carmen* de Georges Bizet,³⁷ basada precisamente en la obra homónima de Mérimée. Claude Debussy intentó evocar en algunas de sus obras esta esencia o ambiente de lo español: *Mandolina* y principalmente su *Soirée dans Grenada* recogen esta percepción asociada indisolublemente a la sonoridad y recursos de la guitarra.³⁸

Durante todo el siglo XIX, los guitarristas españoles, italianos, alemanes y franceses recorren los escenarios europeos y comparten sitio en los conciertos con pianistas, cantantes, violinistas y otros instrumentistas. Unos años después de la muerte de Fernando Sor,³⁹ los guitarristas españoles dominan la escena francesa. Jaime Bosch⁴⁰ llega a Francia en 1852 y se establece en París en 1853 donde reside hasta su muerte. José Ferrer⁴¹ vive en París entre 1885 y 1905. Antonio Giménez Manjón visita París en varias ocasiones.⁴² Francisco Tárrega viaja a Francia por primera vez en 1881.⁴³ Miguel Llobet reside en París de 1905 a 1914 donde tiene la oportunidad de conocer y tocar para Gabriel Fauré, Maurice Ravel, Vincent d'Indy, Paul Dukas y Claude Debussy.⁴⁴ Emilio Pujol reside en París de 1921 hasta 1939. Por su parte, Andrés Segovia debuta en París en 1924, a donde vuelve en repetidas ocasiones.⁴⁵ Para completar el panorama tenemos a la generación de grandes intérpretes y compositores españoles que, en la segunda mitad del XIX y principios del XX, viven prácticamente fuera de su país, recorren Europa y promueven el reconocimiento del arte español: Pablo Sarasate,⁴⁶ Isaac Albéniz,⁴⁷ Enric Granados,⁴⁸ Ricard Viñes,⁴⁹ Manuel de Falla,⁵⁰ Joaquín Turina,⁵¹ Pablo Casals,⁵² Federico Moreno Torroba,⁵³ Joaquín Rodrigo⁵⁴ y otros.⁵⁵

ejercieron influencia en la conceptualización que se hizo de España en el extranjero. *Vide*: Jean Sentaurens, «La España de Mérimée les sienta demasiado bien a los españoles. El fabuloso destino del ‘cuentecillo gracioso’ de la Señora de Montijo». en *La cultura del otro: español en Francia, francés en España*, Sevilla, Departamento de Filología Francesa de la Universidad de Sevilla, 2006.

³⁵ *Vide*: Stefano Russomanno: «Debussy e la Chitarra», en *Il Fronimo*, año 25, núm. 100, Milano, 1997, pp. 51–60. A los nombres ya mencionados se pueden agregar los de François-René de Chateaubriand (1768–1848), Washington Irving (1783–1859), Víctor Hugo (1802–1885), Théophile Gautier (1811–1880) y Franz Liszt (1811–1886), que visitara la península ibérica entre octubre de 1844 y abril de 1845

³⁶ Mikhail Glinka (1804–1857). *Vide*: Stuart Campbell, James Stuart Campbell, «Glinka, Mikhail», en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 10, New York, Macmillan Publishers, 2001, pp. 1–13.

³⁷ (1838–1875). Su ópera *Carmen* se estrenó el 3 de marzo de 1875 en el Opéra-Comique de París.

³⁸ (1862–1918). Estas dos obras fueron compuestas en 1881 y 1903 respectivamente. Hay más ejemplos durante todo el siglo XIX: el *Capricho Español* (1887) de Rimsky-Korsakov, *España* (1883) de Emmanuel Chabrier, varias obras de Luis M. Gotschalk y un largo etcétera.

³⁹ (1778–1839).

⁴⁰ (1826–1895)

⁴¹ (1835–1916).

⁴² (1866–1919). *Vide*: Josep Mangado Artigas, *La guitarra en Cataluña*, Londres, Tecla Editions, 1998, p.80.

⁴³ Francisco Herrera, *Enciclopedia de la Guitarra en CD-ROM*, Valencia, Piles, Editorial de Música, 2006, p. 2069.

⁴⁴ Fernando Alonso, «Miguel Llobet (1878–1938). Guitarrista i Compositor», en *Catalunya Musica: Revista Musical catalana*, núm. 123, enero de 1995, pp. 25–36.

⁴⁵ Francisco Herrera, , p. 1914.

⁴⁶ (1844–1908)

⁴⁷ (1860–1909). Establecido en París desde 1893.

⁴⁸ (1867–1916). De 1887 a 1889 estudió en París.

⁴⁹ Ricard Viñes i Roda (1875–1943). Uno de los pianistas españoles más importantes de este periodo, promotor de Ravel, Debussy y de todos los compositores españoles de la época. Viñes radicó en París desde los 12 años..

⁵⁰ (1876–1946).

⁵¹ (1882–1949).

⁵² (1876–1973).

⁵³ (1891–1982).

⁵⁴ (1901–1999).

⁵⁵ Aquí es necesario mencionar otra vez el papel fundamental de Pedrell, sus discípulos y seguidores, entre ellos los pianistas catalanes I. Albéniz, E. Granados y el compositor M. de Falla en el desarrollo y promoción de una música nacional alejadas de tópicos. *Vide*: Montserrat Bergada, «Pedrell i els pianistes catalans a París», en *Recerca Musicologica*, Bellaterra, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1991–1992, pp. 243–257.

En este contexto, el *Homenaje a Debussy* compuesto en 1920 por M. de Falla y estrenado por Llobet en Burgos, el 13 de febrero de 1921,⁵⁶ señala el punto culminante de una visión generadora de un estilo musical inspirado en la guitarra como símbolo de lo español y el inicio de una nueva fase de desarrollo para el instrumento. Lo que M. de Falla logra, es llevar la corriente de la música impresionista de la época a la guitarra. Un poco lo contrario a lo que estaba sucediendo: el espíritu de la guitarra se había infiltrado en la concepción de la música española y ahora, el espíritu de lo moderno se filtra en la música para el instrumento. No siendo guitarrista, M. de Falla no estaba atado a su repertorio tradicional, ni a su técnica, por lo que su propuesta fue la más adecuada en ese momento: recuperar lo que Debussy y otros antes que él, habían identificado como la esencia del instrumento, y utilizarlo como elemento generador de la obra musical.

M. de Falla no es el primero ni el único compositor de esa época que escribe para la guitarra. Heitor Villalobos,⁵⁷ cuando llega a París en la década de 1920, ya había compuesto una cantidad importante de obras para guitarra. A. Barrios,⁵⁸ quien toca en Bélgica, Alemania y España en 1934, desde principios de siglo, era ya un compositor y un guitarrista reconocido en toda Latinoamérica, con un extenso repertorio de obras propias.

La difusión de esta música y sus intérpretes fue un factor clave en este repunte del interés por el instrumento. Aunque desde finales del siglo anterior ya se hacían intentos de grabar y difundir comercialmente a los grandes ejecutantes,⁵⁹ hacia 1920 la técnica de la grabación en discos de acetato se perfecciona y surge una industria exitosa que se dedica a grabar y a promover a los grandes ejecutantes del momento. Se conservan todavía grabaciones históricas de A. Barrios, M. Llobet, E. Pujol, R. Sainz de la Maza y A. Segovia. Este último desarrollaría una carrera particularmente exitosa y se convertiría en el guitarrista más famoso del siglo XX.

La guitarra en Lleida

La historiografía de la guitarra en esa provincia puede remontarse por lo menos a los trabajos de Joan Carles Amat a principios del siglo XVII.⁶⁰ Aparte de Amat, las fuentes documentales referidas a la práctica de la guitarra en Cataluña son más bien escasas, lo que no ha impedido que en esta región apareciesen guitarristas tan importantes como el mencionado Amat o Fernando Sor.⁶¹

En Lleida, a finales del siglo XIX, ya se registra una actividad constante en torno al instrumento, con un buen número de ejecutantes profesionales y aficionados —la mayor parte de ellos sin abandonar el ámbito local— quienes además realizan labores de organización y promoción de conciertos, composición, arreglos y enseñanza. Entre muchos, han permanecido los nombres de Salvador Ravés, Paulino Gort, Agustín Godia, Antón Anguera,⁶² José Riera,⁶³ Antonio Hernández, Roberto Pereña, J. Oriol Llardén, José Tufet, Jaime Arnalot, Alfonso Espín —discípulo de Daniel Fortea—, Mariano Guiu —aficionado leridano, amigo de Emilio Pujol y dueño de un famoso

⁵⁶ Fernando Alonso, «Miguel Llobet (1878–1938). Guitarrista y compositor», en *Calalunya Musica: Revista Musical Catalana*, núm. 123, enero de 1995, pp. 25–36.

⁵⁷ (–1887–1959).

⁵⁸ Agustín Pío Barrios (1885–1944).

⁵⁹ El 15 de noviembre de 2002, se pudo leer en el sitio <<http://www.levante-emv.com>> de Internet la noticia de que se había descubierto una grabación en cilindro de cera de una obra (*Gavota*) de Francisco Tárrega presumiblemente interpretada por él mismo. La existencia de esta grabación no está en duda, lo que queda por confirmar es que el intérprete sea en realidad Francisco Tárrega.

⁶⁰ Joan Carles Amat, *Guitarra española de cinco órdenes la cual enseña de templar y tañer rasgado todos los puntos naturales y bemo-llados con estilo maravilloso*, Lleida, Viuda de Anglada y Andrés Lorenzo, 1627. Los datos señalan una edición previa en 1596.

⁶¹ (1778–1839).

⁶² (1861–1931).

⁶³ (1885–1930).

hostal, centro de reunión de los guitarristas locales y visitantes—,⁶⁴ Ramón Morell, José María Sierra Fortuny, el propio Pujol y otros. Se añaden además los nombres de algunos célebres ejecutantes de flamenco como Canona, Jaime Pubil *El Parrano*, Jaime Jiménez *Cap de Ferro*, Antonio Jiménez y *Paquito Abolafio*.

Las agrupaciones de instrumentos de cuerdas pulsadas fueron muy populares en esta época. En Barcelona se recuerda sobre todo a la Lira Orfeo, por su relación con el guitarrista Miguel Llobet.⁶⁵ En Lleida se pueden mencionar algunas, tales como La Púa, formada por Salvador Ravés y en la que actuaban Anguera, Suñé, Riera y Roig; el grupo Alfonso Victoria dirigido por Antonio Rodríguez, donde actuaba Alfonso Espín; el grupo Amigos del Arte fundado y dirigido por Espín hacia 1931 y en donde participaban sus hijos Alfonso, Ramón y Julio; y por último el dúo formado por Ramón Morell y Mariano Guiu.⁶⁶

El entorno habitual donde se escuchaba, tocaba y discutía la música de guitarra es el de la peña, pequeño círculo de aficionados que se reunía en la casa de alguno de los miembros o en algún sitio público. Estos grupos fueron determinantes en el desarrollo de la guitarra, debido al gran entusiasmo que demostraron siempre por su práctica, su repertorio y sus intérpretes. Al amparo de estos grupos se formaron e iniciaron sus carreras prácticamente todos los guitarristas de la época, desde Tárrega hasta Segovia. En Lleida, el lugar más célebre fue la Fonda Racó, presidida por Ramón Morell y Mariano Guiu.⁶⁷

⁶⁴ (1893–1948). *Vide*: Francisco Herrera, *Enciclopedia de la Guitarra en CD-ROM*, Valencia, Piles, Editorial de Música, 2006, p.914.

⁶⁵ *Vide*: *Revista Musical Catalana*, núm. 11, noviembre de 1904, p. 240.

⁶⁶ Las agrupaciones de instrumentos de cuerdas pulsadas como guitarras, mandolinas, bandurrias, etcétera, son otro aspecto de la historia de este instrumento insuficientemente investigado. Puede verse en todo caso, que estos conjuntos, aportaban una considerable cantidad de aficionados y de oportunidades para la ejecución profesional o semiprofesional, además de un pequeño negocio de edición musical. En torno a estas agrupaciones se formaron muchos guitarristas de la época como D. Fortea, M. Llobet, E. Pujol y muchos otros. Recientemente ha circulado en Internet una foto de F. Tárrega al frente de uno de estos conjuntos. *Vide*: <<http://guitarra.artelinkado.com/foros/showthread.php?t=8808>>.

⁶⁷ *Vide*: Juan Riera, *La guitarra y guitarristas leridanos*, Lérida, Caliu Ilerdenc, Artes Gráficas Ilerda–Guimet, 1958.

CAPÍTULO II

EMILIO PUJOL: GUITARRISTA

Ilustración 7. Emilio Pujol hacia 1900



Fuente. Archivo Pujol-Robert.

Los años de formación

La biografía de Pujol empieza en 1864, cuando Ramón Pujol —joven comerciante de la localidad de Granadella— se casa con Cristina Vilarrubí Conill, de Lloret de Mar. El matrimonio tendrá cinco hijos, de los cuales el más pequeño será Emilio quien, diez años antes de su muerte, escribirá sobre su familia:

Juan Pujol de casa Bepo, hijo de Jan. De joven fue dependiente de la tienda Subirat, de Mora de Ebro. María Rosa Subirat de Tortosa se muda a Mora de Ebro. Juan Pujol, “Janet”, se casa con Maria Rosa Subirat y se establecen en Granadella. Tuvieron cinco hijos: Mariano, Francisco, Juan Batista, Pere Pau y Ramón. Ramón Pujol es el que queda al cuidado de sus padres. De pequeño va a la escuela. A los ocho o diez años pasa a estudiar al seminario. Aprende música religiosa y toma lecciones de piano con el professor Joaquim Tarrassa. A los catorce años deja el seminario y se muda a Barcelona para estudiar comercio. Regresa a Granadella y se hace cargo del negocio de sus padres. El dueño de la ferreteria, Don Josep Vilarrubí, le presenta a su hermano Anton, de Lloret de Mar y se casa con su hija, Cristina, por puro amor. Se instalan en Granadella donde tendrán cinco hijos: Agustina, Juan Antonio, Delfina, Soledad y Emilio.⁶⁸

Según copia de la partida de bautismo,⁶⁹ Emilio Pujol Vilarrubí nace el día 7 de abril de 1886 en Granadella, localidad de la provincia de Lleida, situada a unos 125 kilómetros al oeste de Barcelona. Sus abuelos paternos fueron Juan Pujol de Granadella y María Rosa Subirat de Mora de Ebro. Sus abuelos maternos fueron Antonio Vilarrubí y Agustina Conill, ambos provenientes de Lloret de Mar. Por esos años, su padre funge como alcalde de Granadella.⁷⁰

De acuerdo con la biografía escrita por J. Riera, el interés de Pujol por la música es precoz y tiene mucho que ver con su entorno familiar. Su padre tocaba el piano y su hermano Juan Antonio tocaba la guitarra. A los cinco años de edad ya toma clases de solfeo con Modesto Aragonés, sastre y director de la banda de música de la localidad.⁷¹ En abril de 1894, la familia se muda a Barcelona. Pujol toma clases de solfeo con Amadeo Badía, de la Escuela Municipal de Música.⁷² Unos años después toca con la Estudiantina Universitaria fundada por su hermano Juan Antonio y toma lecciones de bandurria con Miguel Ramos, director del grupo.⁷³ En febrero de 1898 la estudiantina viaja a París donde, según el propio Pujol, tocarán para el presidente de Francia, Félix Faure, y días después para Isabel II, en su palacio de la Avenida Kleber.⁷⁴

En 1899, en Barcelona, se matricula como alumno libre en la Universidad de Barcelona y recibe su primera guitarra hecha por el *luthier* E. García.⁷⁵ Pujol cuenta este momento en una carta dirigida a J. López Calo:⁷⁶

⁶⁸ Original en catalán. El texto forma parte del Archivo Pujol–Robert, que contiene buena parte del legado del maestro. El archivo estaba en poder de su viuda, María Adelaide Robert Salgado, quien vivía todavía en el antiguo domicilio del maestro en Barcelona. La vista se realizó el 7 de marzo de 2003.

⁶⁹ Archivo Pujol–Robert. Copia de la partida de bautismo fechada el 20 de julio de 1962, hallada el 29 de abril de 2003.

⁷⁰ Juan Riera, *Emilio Pujol*, Lleida, Instituto de Estudios Ilerdenses, 1974, p. 15.

⁷¹ *Ibidem*, p. 16.

⁷² *Ibidem*, p. 18, 132.

⁷³ *Ibidem*, p. 20.

⁷⁴ Archivo Pujol–Robert, Carta de Pujol a José López Calo, 5 de julio 1974.

⁷⁵ Enrique García Castillo (1868–1922). *Vide*: Juan Riera, , p. 21

⁷⁶ José López Calo (nace en 1922). Destacado musicólogo español autor de más de 60 libros y gran cantidad artículos.

De 1899 a 1900 fui alumno libre en las clases de historia natural, física y análisis matemático de la universidad, por deseo de mi padre con objeto de preparar mi ingreso a la escuela de ingenieros industriales. Pero, una grave pleuresis (*sic*) en la primavera, interrumpió la marcha de estos propósitos y gracias a ello pude dedicar mi tiempo a la música.⁷⁷

En abril de 1902, Emilio, su padre y su hermano se encuentran con Francisco Tárrega en el domicilio barcelonés de este último, de la calle Valencia 234. En su libro sobre Tárrega, Emilio describe con gran detalle este momento:

Con el transcurso de los años llegamos a darnos cuenta de la decisiva trascendencia de ciertos momentos de la vida en los que el germen de una vocación reveladora, adueñándose de nuestro albedrío, nos impulsa y guía por insospechados derroteros hacia el fin de nuestro destino. Uno de estos momentos fue aquel en que la Providencia puso en mi camino, por primera vez, a Tárrega. Su atractiva presencia personal unida a la revelación de un arte capaz por sí mismo, y especialmente en sus manos, de hacer sentir mayor aprecio a la humana existencia, fueron desde entonces senda que había de conducirme hacia la cumbre de todos mis afanes. Mi padre, queriendo distraer mi convalecencia de una grave enfermedad recién vencida y conociendo mi gran ilusión por la música y mi amor por la guitarra, quiso complacerme encomendándome al mejor maestro conocido en aquel entonces. No dejó de conmoverme aquella generosidad de mi padre, que en su fuero íntimo tenía un pobre concepto de la guitarra por considerarla impropia del verdadero arte. Era una tarde del mes de abril de 1902 cuando, en compañía de mi padre y de mi hermano Juan Antonio, al que debía yo mi afición, nos presentamos en casa del artista, en la calle de Valencia. Jamás podré olvidar la impresión de aquella entrevista. Era Tárrega hombre de regular estatura y de tipo corriente entre los levantinos. Su cabeza, cubierta de espeso cabello negro cortado a la romana, presentaba una faz de rasgos viriles, con ancha frente y nariz recta, boca expresiva entre el bigote y la barba al estilo de la época, ojos de mirada suave y penetrante bajo unas pobladas cejas y tras unos lentes de fina montura; todo lo cual daba al conjunto de su fisonomía un aire atractivo, inteligente y distinguido. El timbre de su voz era claro y varonil; y el acento de sus palabras reflejaba, sin afectación, la ternura de un alma bondadosa. De sus manos finas, proporcionadas, flexibles, parecía como si irradiara algo indefinido, ondas, fluido, vibración, armonía... Algo, en fin, que, cuando no era verbo del arte mismo en la guitarra, era expresión silenciosa del alma del artista. El ejercicio insistente y tenaz a que habían sido sometidas estas manos habían (*sic*) puesto de relieve la anatomía de sus dedos. Las uñas aparecían limadas a ras de la carne; y los dedos de la mano izquierda, por efecto de su continuo martilleo sobre el diapasón, estaban endurecidos por su extremidad. Expuestos por mi padre los propósitos de nuestra visita, Tárrega se informó sobre mis estudios generales y puso en mis manos una de sus guitarras, pidiéndome que tocara como supiese a fin de juzgar mis aptitudes, del mismo modo que se prueba la voz de un cantante. Yo había aprendido por mis

⁷⁷ Barcelona, Archivo Pujol-Robert, carta dirigida a José López Calo y fechada el 5 de julio de 1974.

propios medios y como Dios quiso, varias páginas sencillas de Aguado y de Sor, *La despedida* de Cano, obra ingenua de lánguidos arrastres, la *Serenata española* de Albéniz, transcrita en *Sol*, el *Capricho árabe* del maestro, y otras composiciones más que habían caído, por su desdicha, al alcance de mis manos pecadoras. Apenas había empezado mi exhibición cuando el maestro, con benévola sonrisa, me interrumpía diciendo: —Bien; ahora nada de todo esto. Vamos a empezar por olvidarlo y por colocar bien esas manos. Lo primero que debe cuidar es el sonido. Y sacando una lima pequeña de uno de sus bolsillos, me la tendió diciendo: —Conviene limar esas uñas... Y así se iniciaron las clases que yo tanto había ansiado y que se continuaron, de modo esporádico, hasta su muerte. —Dadas mis largas ausencias, —siguió Tárrega diciendo—, deberá optar en sus estudios por uno de estos dos procedimientos: o archivar en la memoria ejercicios, estudios y obras de dificultad creciente, para perfeccionarlas después, o empezar por exigirse perfección desde el comienzo, antes de almacenar material en cantidad. El primero de ellos encierra el peligro de aprender mal y no poderse librar de imperfecciones. El segundo requiere cuidado y lentitud, pero ofrece la garantía de obtener al final resultados positivos. Y tras una ligera pausa añadió: —La guitarra es un talismán que abre las puertas más herméticas y, a veces también, las más valiosas. Luego, adivinando el deseo que los tres teníamos de escucharle, y sin esperar la menor insinuación, tomó su guitarra, preludió unos instantes e interpretó para nosotros *Granada* y *Cádiz de Albéniz*. Para mi padre fue aquello como el filtro de Brangania. A partir de entonces, la guitarra pasó a ser para él el más sublime y maravillosos de todos los instrumentos conocidos. Y para mí, que, aún presintiendo su belleza nunca imaginé su encanto en manos de un gran artista, fue la revelación insospechada que esclavizó mi voluntad y fijó el rumbo de mi destino para el resto de mis días. Pocas fueron, y espaciadas, las lecciones que pude recibir del maestro en aquel período. Pronto se ausentó para dar una gira de conciertos por Valencia, Alicante y Murcia. Llegado el verano y reunido con su familia, distribuyó su tiempo entre Castellón y Novelda. En otoño empezó de nuevo sus actividades, que le llevaron esta vez por el norte de España.⁷⁸

De paso, anota lo que pueden ser sus primeras obras estudiadas: varias páginas sencillas de Aguado y de Sor, *Despedida* de A. Cano,⁷⁹ *Serenata española* de Albéniz, y *Capricho árabe* de Tárrega. J. Riera añade a estas obras *Canto de amor* de autor desconocido, y *El catalán*, de J. Brocá.⁸⁰ En el mismo libro, Pujol afirma que, de 1903 a 1905, asistió a recibir lecciones de Tárrega siempre que éste se encontraba en casa.⁸¹ La amistad entre la familia de Pujol y Tárrega se refuerza con la visita de este último al hogar de los Pujol, de la cual existe una reseña en el libro ya citado:

En Agosto de 1903, aceptando la invitación de mi padre, accedió el maestro a acompañarnos unos días a Granadella, mi pueblo natal, con el propósito de pasar después por Lleida y saludar a sus amigos en esta ciudad, los señores Pané y Permanyer. Hicimos el viaje por etapas. La primera terminaba en

⁷⁸ Emilio Pujol, *Tárrega, ensayo biográfico*, Lisboa, Talleres gráficos de Ramos, Alfonso & Moita Ltda., pp. 148–150.

⁷⁹ Antonio Cano Curriela (1811–1897).

⁸⁰ José Brocá y Codina (1805–1882). *Vide*: Juan Riera, , p. 21.

⁸¹ Emilio Pujol, , pp. 159–160.

Monjos del Panadés (*sic*), donde mis primos, José y Rosita Almirall, esperaban con vivísima ilusión la visita del maestro. La casa de mis primos estaba situada en pleno campo, junto a una fábrica de harinas entre la vía férrea y el pueblo, en una planicie de rica vegetación. Por la noche, en el saloncito cuya única ventana enrejada y tejida de madreselvas y rosales daba al campo, Tárrega empezó a preludiar en su guitarra. Al poco rato, un rumor de pasos sigilosos iba creciendo por la parte exterior de la casa. Tárrega iba enlazando obra tras obra; composiciones de Mozart, Haydn, Beethoven, luego Albéniz... El silencio, afuera, iba quebrándose por cuchicheos, y, al asomarnos, vimos que, junto a la ventana, se había congregado un público numeroso que daba muestras de emoción y de un entusiasmo mal contenido. Tárrega, complaciente, tocó las obras de su repertorio que más pudieran gustar a las sencillas gentes que le escuchaban, y vibraron en sus dedos aires conocidos de las zarzuelas de Chueca, Caballero y Valverde, para terminar con unas variaciones sobre el Carnaval de Venecia y sobre la Jota que hicieron desbordar el fervor de los curiosos allí congregados hasta prorrumper en aplausos incontenibles. La segunda etapa fue de Monjos a Granadella, Pasando por Reus y Flix, desde donde, a lomos de un borriquillo, se cubrieron los últimos veinte kilómetros del viaje. Desde el mismo borde del Ebro había que zigzaguear por un valle angosto hasta el límite de la provincia de Tarragona, seguir luego hasta Bobera, y, desde este pueblo, escalar un monte de unos 300 metros de altitud, en cuya cima está situado Granadella. De noche ya, y provistos de antorchas y linternas, habían bajado a recibirnos varios amigos hasta media ladera. La luz proyectaba en sombras fantásticas las siluetas de los árboles, de las peñas, de la comitiva que, a lo largo del camino, se perdían en la hondonada. Cabalgaba el maestro sobre el pequeño asno que le había sido destinado, mientras mi hermano y yo, a pié, uno de cada lado, le dábamos escolta procurando sustraerle, en lo posible, a toda sensación de peligro. Así y todo, quiso tener mi mano en la suya, bañada de un sudor frío alarmante. Al llegar, se acostó; pero no pudo conciliar el sueño. Al día siguiente, a primera hora de la mañana, quiso asomarse a la hondonada, creyendo que habíamos venido por sendas infernales. Ni el gramófono, balbuciente entonces, ni la radio, inexistente aún, habían desvirtuado la afanosa atención del público ni desvalorizado el mérito de cada artista, y hubiera sido trágico tratar de impedir que el pueblo entero pudiese escuchar el arte del famoso maestro. Por deseo suyo, las puertas de la casa de mi padre fueron abiertas de par en par, y gentes de todos los pueblos circundantes acudieron ansiosas de escucharle. Tárrega, sensible al homenaje, tocó para ellos cada noche, olvidándose a sí mismo, como lo hubiera hecho para el público más erudito y exigente; y era impresionante ver aquellos rostros bronceados por el sol y el aire, suspenso el aliento y con ojos empañados por la emoción... El insistente insomnio que asediaba a Tárrega, síntoma de mal augurio, le mantenía sin deseos de acostarse. Sentado a mi lado en el balcón, gustaba de contemplar el firmamento y de enfrascarse en elevadas conjeturas astronómicas y metafísicas sobre las constelaciones, su tema preferido, hasta que, en consideración a mi supuesta fatiga, se retiraba para que yo me acostase. La tercera y última etapa del viaje a Lérida suponía siete leguas de mal camino en un carruaje desvencijado que sacudía el cuerpo hasta

dejarlo completamente molido. Hospedado en Lérida en la fonde de Agramunt y con el cuerpo rendido durmió el maestro aquella noche. A la madrugada, el Rosario de la Aurora vino a despertarle suavemente, con sus cánticos velados por el aire y la distancia, como eco de celestial armonía. Aquella tarde pudieron escucharle en su habitación el doctor Castro, los señores Pané, Lavaquial, Gort y Ravés. Unos minuets de Mozart, de Haydn y de Schubert, Au Soir de Schumann, fueron primorosamente interpretados, haciendo las delicias de sus oyentes. El público de Lérida no tuvo esta vez ocasión de escucharle. Otro gran amigo suyo, Don Francisco Permanyer, se lo llevó enseguida a Almacellas y de aquí a Barcelona, rindiendo viaje de regreso.⁸²

Según J. Riera, el primer concierto de la carrera como guitarrista de Pujol fue en 1907, en el Círculo Tradicionalista de Lleida.⁸³ Dos años después, repite su presentación en Lleida el 26 de mayo. De este evento se conserva una reseña aparecida en una revista de la época,⁸⁴ el programa de mano y un texto atribuido a Tárrega que parece haber sido escrito para su debut como guitarrista.⁸⁵

F. Tárrega fallece en Barcelona el 15 de diciembre de 1909, unos meses después que Albéniz.⁸⁶ Poco antes, ese mismo año, Pujol se había trasladado a Madrid para ampliar su formación musical.⁸⁷ Dos años después obtiene una beca de la Diputación Provincial de

Lleida para continuar con sus estudios musicales.⁸⁸ Un texto escrito por él muchos años después, señala el lugar y las relaciones que había heredado de Tárrega:

⁸² *Ibidem*, pp. 170–173.

⁸³ Juan Riera, , p. 18.

⁸⁴ «El concert de l'Emili Pujol: Quan per primer cop, tinguerem el gust d' escoltar ab fruició al guitarrista lleydata l'Emili Pujol, várem rebre una impresió fondament gratísima; aixís, es que dalitossament vaig assistir goijós al según concert musical que aquell artista doná, devant de distinguida concurrència, el dia 26 del mes prop-pasat, al saló de la societat Novelty, en honor als ayments del art o quiscuna de ses manifestacions, concert del qu'n guardarán un gran recort tots els bons aficionats. Poques ocasions se li presentarán al publich de Lleyda de poguer admirar y aplaudir artistes de tan reconegut mérit como el guitarrista Pujol, qui te ja en sa carrera, tot just comenVada de musich una serie inacabable de lloers y aplaudiments que pera si voldrien molts que 's diuhen artistes. A un acabat y perfecte coneixement de la guitarra, uneix l'Emili Pujol, una posse correcta, distinguida y artística, que li fa interpretar fidelment les obres mestres dels mellors clásichs, esmaltant son treball ab delicades filigranes d'execució. Habent ja segut judicat pels professionals la interpretació d'aquest notable guitarrista, ens sembla inútil el fer ara una detallada». *Vide: llerda, revista artística il.lustrada*, año 1, núm. 3, Lleida, 15 de junio de 1909. El programa de mano fue impreso por Soly Benet. *Vide: Robert, María Adelaide (recopilación): Colección de programas de conciertos y recortes de prensa (ordenados cronológicamente)*. Lleida, Institut d'Estudis illerdencs. Estos materiales fueron consultados en tres visitas realizadas a esa ciudad el 7 de noviembre de 2001, en mayo de 2003 y el 15 de julio de 2004.

⁸⁵ «Emilio Pujol es un artista notabilísimo de cuya colosal labor no es posible ocuparse sino llenando columnas enteras. La guitarra en sus manos no es instrumento que solo produce notas harmónicas, es un ser con alma que unas veces gime y suspira con las melodías de los clásicos, otras ríe y estalla en carcajadas de gozo con los cantos de la musa popular de nuestros valles y sierras y siempre habla, llora, lanza quejas amargas o se desborda en un raudal de armonías (*sic*) luminosas. Pujol comunica a la guitarra el aliento de su espíritu, transmite a las cuerdas las quejas, los cantos de dolor y triunfo de su alma soñadora, infunde vida a aquella caja de madera de la que salen melodías punzantes, quejidos de amargura, dejes de nostalgia, alaridos de victoria, sensaciones de infinito dolor, canciones valientes y robustas, toda una gama de emociones espirituales que transportan el pensamiento y lo elevan a regiones de un idealismo inenarrable. ¿Para qué hablar de su ejecución justa e irreprochable, de su mecanismo prodigioso, de su virtuosismo increíble? Eso que en otro artista constituiría su mejor galardón, es en Pujol lo accidental, porque a Pujol hay que oírle con el espíritu dispuesto a impregnarse de todas las delicadezas y dulzuras que brotan de aquellas sonoridades veladas; aquellas notas todo vaguedad y misterio; aquellos matices íntimos que penetran en el alma y la arrullan en una soñolencia mística, pura, indefinible. Entonces es cuando pone toda su alma en la ejecución de las obras de su predilección especial, apoderándose de tal modo de la voluntad de los oyentes, que ante aquel perfume que exhalan los acordes y las melodías de grandiosidad indecible, todo va quedando sumido en una placidez lánguida de encantamiento como si por el ambiente pebeteseros orientales esparciesen aromas de flores celestes. Hay artistas superiores que llegan a colocarse con sus portentosas facultades en las alturas conocidas y visibles del arte; son los eminentes. A estos pertenece Emilio Pujol». Texto tomado de la edición hecha por J. Loygorri, del *Vals Íntimo* de Pujol, fechada en 1916. Original en el archivo Pujol-Robert.

⁸⁶ Isaac Albéniz fallece el 18 de mayo de 1909 en su residencia de Francia (Cambo-les-Bains).

⁸⁷ Juan Riera, , p. 28.

⁸⁸ En un diario barcelonés aparece la siguiente nota: «Se ha reunido en el domicilio del señor Vidal y Codina el jurado para juzgar los aspirantes á la pensión de música que concede la Diputación. Tomaron parte en el concurso los señores Ribes (violín), Pujol (guitarra), Carbonell y Farrús (piano). Tocarón una pieza de libre elección y otra designada por el jurado. Reunido éste, una vez terminados los ejercicios, procedió á redactar el informe, guardándose reserva acerca del fallo hasta ser sometido á la Comisión Provincial». *Vide: La Vanguardia*, 26 de septiembre de 1911, p. 8. El resultado fue favorable para Pujol y el mismo diario lo confirma brevemente pocos meses después. *Vide: La Vanguardia*, 10 de febrero 1912, p. 11. Según J. Riera, la fecha exacta de este premio fue el 19 de octubre de 1910 y añade que la ayuda económica le fue otorgada de nuevo en 1912. *Vide: Juan Riera, , p. 32, 133.*

A la muerte de Tárrega, sus amigos y discípulos dirigieron hacia mi su simpatía y sus esperanzas, inmerecidamente claro está. En Barcelona fueron Zedrell, Manuel Burgés (pianista), Roberto Goberna (organista), Apeles Mestre, Dr. García Fortea, Miguel Llobet, Doña Concha Martínez, Doña Paz Armestor, León Farré, etc. En Valencia fueron Don Francisco Corell, Manuel Loscos, Daniel Fortea, Dr. José Roca, Don Rafael y Conchita Morán y demás amigos. Por mi parte fui abriendo el círculo de relaciones entre músicos, literatos, pintores y escultores: Toldrá, Millet, Francesc Pujol, Narciso Oller, Francesc Matheu, Joan Llimona, Pablo Gargallo y una cantidad de aficionados de calidad como sean Gual, Burgés, Baigol, Riera, Aparicio, entre otros que sería largo citar aquí.⁸⁹

Algunas biografías, como la de J. Riera, afirman que Pujol estudió en el Real Conservatorio con Agustín Campo.⁹⁰ Otras fuentes citan a Antonio Campo como su maestro en el Conservatorio madrileño.⁹¹ Entre los documentos del archivo Pujol–Robert se ha encontrado una carta de Pujol que aclara este punto. La carta esta fechada el 5 de julio de 1974 y dirigida a J. López Calo: «No estudié oficialmente en el conservatorio de Madrid sino en privado con el profesor Agustín Campo, que había sido discípulo de Aguado. Trabajé con el solo el primer curso de armonía siguiendo el método de Arín y Fontanilla que era el del conservatorio».⁹²

Entre 1909 y 1911, Pujol se promueve como guitarrista en Madrid. El impulso decisivo a su carrera lo da su presentación ante la familia real, evento auspiciado por el pintor Pablo Antonio Béjar.⁹³ En 1911, hace amistad con R. Viñes durante una reunión en casa del poeta Magí Morera.⁹⁴ Viñes es un pianista famoso que radica en París. A través de él, Pujol se introducirá en los círculos artísticos parisienses en la década de 1920.⁹⁵

⁸⁹ Archivo Pujol–Robert, Barcelona. El texto citado fue preparado por Pujol poco antes de su muerte. No sabemos la fecha exacta ni se ha encontrado el original. La copia mecanografiada es de María Adelaide Robert.

⁹⁰ Juan Riera, p. 28. Según E. Casares, Ignacio Agustín Campo y Castro (1834–¿?) fue maestro en el Conservatorio a partir del año 1870. En 1909 A. Campo tendría unos 75 años. Su última publicación conocida data de 1906: *Nuevo método para aprender a tocar la guitarra por música y sin necesidad de maestro*. Vide: Emilio Casares, «Campo y Castro, Ignacio Agustín», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 2, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, p. 980.

⁹¹ F. Herrera anota que el maestro de armonía y composición de Pujol en el Conservatorio de Madrid se llamaba Antonio Campo y que probablemente era hijo de Agustín Campo, pero no fue discípulo directo de Aguado. Vide: Francisco Herrera, «Campo Agustín», en *Enciclopedia de la Guitarra*. Valencia, Piles Editorial de Música, 2006, p. 332.

⁹² Original en el Archivo Pujol–Robert, Barcelona. Para una información más amplia sobre estos maestros del Conservatorio madrileño Vide también: Federico Sopena Ibáñez, *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia, Artes Gráficas, 1967, pp.237–238.

⁹³ Pablo Antonio Béjar Novella (1869, Barcelona–1920, Londres). Pintor, ilustrador y dibujante español, especializado en el género del retrato a pastel, que cultivó también la pintura decorativa. Se formó en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona y en la de San Fernando de Madrid, ampliando su formación en Roma, donde fue alumno de Luis de Madrazo y de José Gutiérrez de la Vega. Vide: Josep Ràfols (dir.), *Diccionario de artistas de Cataluña, Valencia y Baleares*, tomo i, Barcelona, Edicions Catalanes, 1980–1981, p. 113.

⁹⁴ Ricard Vinyes Roda (1875–1943). Magí Morera i Galícia (1853–1927). Escritor y político catalán.

⁹⁵ Emilio Pujol, *Personalitat artística i humana d'en Ricard Vinyes*, año xii, número 133, Centro comarcal leridano: Boletín interior informativo, Barcelona, marzo de 1969, pp. 9–18.

Ilustración 8. E. Pujol, década de 1910



Fuente. Cortesía Juan Ruano.

En diciembre de 1912, Emilio visita por primera vez Inglaterra, gracias nuevamente a P. Béjar. Como era costumbre todavía, alterna en su recital con un pianista.⁹⁶ Pujol habla anecdóticamente de este momento:

En otoño de 1912, hallándome en Londres, en donde quiso darme a conocer como guitarrista mi noble amigo el ilustre pintor Pablo Antonio de Béjar, acudió Don Gualterio [Walter Leckie] al estudio del artista en Kensington Gardens para presentarme a Mad. Giulia Pelzer, hermana de Mrs. Praten. Pocos días después, el 14 de diciembre, debía celebrarse mi primer recital en el Bechstein Hall (hoy Wigmore Hall), y Don Gualterio recibió una invitación de Béjar. En pleno concierto, y cuando en la segunda parte del programa acababa de interpretar el Capricho Árabe de Tárrega, veo a nuestro Don Gualterio levantarse de su butaca, al fondo de la sala, y avanzar decidido a todo lo largo del pasillo hasta llegar a mí, tenderme la mano, y exclamar en alta voz: “¡Viva Taríga!” Y ante mi asombro y el de aquel público inglés tan

⁹⁶ María Adelaide Robert, , programa de mano, Bechstein Hall (Wigmore Street, Londres) Recital de Emilio Pujol, con el pianista Conde Charles de Souza, diciembre 14 de 1912.

flemático y enemigo de exhibicionismos fantasiosos, volvió sobre sus pasos y fue a sentarse de nuevo en su butaca.⁹⁷

En ese mismo año, ayudado por su padre y la renovación de la beca otorgada por la Diputación de Lleida, adquiere una guitarra Torres 1863, construida originalmente para A. Cano.⁹⁸

En 1913, Pujol continúa con su carrera y se encuentra en Madrid con otro joven guitarrista proveniente de Linares: A. Segovia.⁹⁹ Un año después vuelve a Inglaterra. Existe una foto tomada durante esta segunda visita.¹⁰⁰ Este mismo año da inicio la Primera Guerra Mundial y Pujol vuelve a España interrumpiendo su actividad concertística. Durante los años de la guerra algunos músicos españoles promueven su arte en América. Enrique Granados,¹⁰¹ Pablo Casals¹⁰² y Miguel Llobet,¹⁰³ entre otros, estuvieron en Nueva York en 1915. Para Pujol, el centro de la actividad concertística durante la guerra fue España.¹⁰⁴ Ese mismo año A. Segovia aparece por Barcelona en busca de Llobet y la herencia musical de Tárrega, como él mismo cuenta en su autobiografía.¹⁰⁵ M. Llobet introduce a Segovia en el medio guitarrístico y le organiza una presentación el 12 de marzo de 1916.¹⁰⁶ Pujol fija su residencia en Barcelona¹⁰⁷ y emprende giras de concierto por ciudades españolas como Córdoba, Sevilla, Cádiz y Granada en ese mismo año.¹⁰⁸

Es de suponer que su relación con M. Llobet y la presencia de éste en Argentina facilitaron los contactos para que Pujol arreglara su primera gira de conciertos por América del Sur.¹⁰⁹ Su viaje comienza alrededor del 23 de octubre de 1918. Las peripecias de este viaje son narradas en una carta dirigida a su hermano:

El hombre propone y la gripe dispone, en esta época fatídica. Supongo que Carolina les dará alguna noticia: lo que ha ocurrido es lo siguiente. La misma noche que el barco salió de Barcelona y cuyo día lo había pasado espléndidamente a cubierta encantado del viaje si bien comiendo poco por no tener apetito y por no gustarme mucho la cocina de este vapor. A las once más o menos me acosté y a la madrugada, de repente unos escalofríos persistentes y un extraño dolor de cabeza me despertaron. Me vi perdido... la gripe. Efectivamente, por la mañana debía tener un calenturón enorme. Llamé privadamente a Carolina quien me dio una toma de magnesia y me recomendó no dijera nada a nadie porque habían ordenes severísimas. Aguanté todo el día como pude pero alguien que estaría vigilando, adivinando mi malestar me denunció y compareció el médico a mi camarote y me obligó a pasar a la enfermería la misma noche. Fue una noche horrible. La enfermería sobre ser un puesto desagradable porque no es más que un almacén de enfermos amontonados contenía ya un número considerable de enfermos de todas categorías. El médico no apareció más y las ordenanzas de lo más desatentos que se puede imaginar, sólo nos dieron una

⁹⁷ Emilio Pujol, *Tárrega*, Lisboa, Talleres Gráficos de Ramos, Alfonso & Moita Ltda., 1960, p. 113

⁹⁸ Juan Riera, , p. 33.

⁹⁹ *Ibidem*, pp. 33-34.

¹⁰⁰ *Ibidem*, pp.32-33.

¹⁰¹ (1867-1916).

¹⁰² (1876-1973).

¹⁰³ (1878-1938).

¹⁰⁴ Francisco Herrera, , p. 1191.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 1196.

¹⁰⁶ *Ibidem*, pp. 1912-1930.

¹⁰⁷ Calle Diputación núm. 343.

¹⁰⁸ Juan Riera, , p. 134.

¹⁰⁹ Francisco Herrera, , p. 1193.

botella de agua y un vaso de leche a cada uno y así hubo de pasar la primera noche y el siguiente día y la noche que siguió. Uno de los pobres enfermos murió aquella noche abandonado de todo cuidado como un ser despreciable. Llegamos a Cádiz y la junta de sanidad ordenó que los enfermos no siguieran el viaje. Nos notificaron que debíamos quedar a Cádiz. Figúrense el disgusto que pasaría. Sólo pude ver un minuto a Carolina, le di los encargos de la Sra. Campins, una carta para Escalante y nos despedimos. A nosotros nos pasaron a unos a bordo del Santa Isabel. En un mismo camarote estuvimos 24 horas 6 enfermos. Nos asistieron facultativos y por fin nos han traído aquí a una casa de campo del Marqués de Comillas que es el coto de la trasatlántica donde estamos quince enfermos y ya casi todos bien. Yo me levanté ayer por primer día y hoy hago ya vida normal pero he pasado un fuerte susto con unas temperaturas y una tos que no sé de donde salía. Ahora estoy perfectamente y nos tratan bien.¹¹⁰

Pujol sobrevive a la epidemia de gripe que asoló España y otros países del mundo en esa época, no así su madre, quien fallece en Barcelona el 17 de enero de 1919.

Ilustración 9. De izquierda a derecha: E. Pujol, D. Prat, Juan C. Anido, María Luisa Anido, M. Llobet



Fuente. Archivo Pujol–Robert.

En Argentina, Pujol conoce y se hospeda en casa de Juan Carlos Anido, un guitarrista aficionado y empresario, padre de M. L. Anido.¹¹¹ Aunque la guitarra está presente en la vida musical argentina desde el siglo XVIII, Anido se constituye en el vínculo entre los discípulos de Tárrega y las generaciones de aficionados de principios del siglo xx. D. Prat, en 1908, M. Llobet en 1910 y 1918,

¹¹⁰ Documento consultado en el Archivo Pujol–Robert. Esta carta fue mecanografiada por María Adelaide Robert. El original no se ha conservado. Está fechada en el Coto de la trasatlántica, Puerto Real, Cádiz el 23 de octubre de 1918.

¹¹¹ María Luisa Anido (1907–1996). Famosa guitarrista argentina, discípula de D. Prat, J. Robledo y M. Llobet. Con este último llegaría a realizar algunas grabaciones a dúo. *Vide:* Domingo Prat, *Diccionario de Guitarristas*, Buenos Aires, Casa Romero y Fernández, pp. 29–30.

Josefina Robledo en 1915 y Pujol a finales de 1918.¹¹² Todos ellos vivieron durante sus estancias en Argentina en casa de la familia Anido.

El año de 1920 es clave para la historia de la guitarra. Bajo la influencia de Llobet y otros guitarristas con quienes M. de Falla tenía amistad, éste compone su *Hommage a Debussy*,

que sería estrenado por Llobet en Burgos, el 13 de febrero de 1921.¹¹³ Esta obra señala la aparición de un nuevo repertorio de música original para el instrumento y la presencia de toda una generación de intérpretes y compositores que, como Pujol, intentaban promoverse por medio de la guitarra e impulsaban el reconocimiento pleno del instrumento en los ámbitos de la música culta. Después de un recital en Gerona, el 19 de abril de 1921, aparece en la prensa local un artículo que ilustra esta doble imagen del instrumento en esa época: popular y culto, vulgar y aristocrático.¹¹⁴

Poco después, el 19 de agosto, fecha del fallecimiento de su padre, Pujol decide instalarse en París, donde vuelve a encontrarse con Viñes en la residencia que compartía éste con su hermano Josep. Pujol comenta:

La casa de los Vinyes era el refugio de todos los artistas que del otro lado de los Pirineos venían a París, y emporio de la vida literaria y pictórica hasta el año 1939, en que las dificultades creadas por la Segunda Guerra Mundial

¹¹² Sobre la situación de la guitarra en Argentina *Vide*: Melanie Plesh, «Guitarra», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 6, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, pp. 113–115.

¹¹³ Fernando Alonso, «Miguel Llobet (1878–1938). Guitarrista y compositor», en *Calalunya Musica: Revista Musical Catalana*, núm. 123, enero de 1995, pp. 25–36. Otros autores citan el 8 de marzo del mismo año en Madrid como la fecha del estreno. *Vide*: Javier Suárez-Pajares, «Aquellos años plateados. La guitarra en el entorno del 27», en *VIII jornadas de estudio sobre la historia de la guitarra*, Córdoba, Ediciones de la Posada y Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1996, p. 41. En realidad, el estreno mundial de la obra fue hecho en París, el 24 de enero de 1921, pero no en guitarra, sino en un instrumento llamado Harpe-luth Lyon, ejecutado por Marie-Louise Beetz (fallece en 1970) esposa de Henri Casadesus. Resulta verdaderamente extraño que no se haya encontrado a guitarrista en París preparado y dispuesto para realizar esta presentación. *Vide*: Jorge de Persia, «El entorno guitarrístico de Manuel de Falla», en *vi jornadas de estudio sobre la historia de la guitarra*, Córdoba, Ediciones de la Posada y Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1996, p. 63

¹¹⁴ «Los elementos profesionales de la música, los amateurs, los aficionados a la guitarra, por cierto en gran número en esta ciudad, esperan con emoción el concierto que mañana dará el exquisito artista de la guitarra Pujol: Pujol se ha conquistado un prestigio que, bien puede decirse sin eufemismos, ocupa hoy al igual que el gran Llobet, los primeros puestos entre los grandes guitarristas españoles. Pujol ha recorrido los grandes escenarios del extranjero y cada concierto dado ha sido para él un nuevo triunfo. Vean lo que dice el culto escritor Jerónimo Zanné, hablando del artista: “Es la guitarra entre todos los instrumentos, uno de los que más se prestan a la observación y al estudio. Por un lado aparécenos como el instrumento popular por excelencia y a veces —hay que decirlo con toda sinceridad— de popular degenera en plebeyo. Sirve lo mismo para cantar las nostalgias que en sí encierran los antiguos aires de la tierra, llenos de poéticas recordaciones, que para acompañar las voces de incultos copleros y el descocado taconeo de las bailaoras flamencas. Pero demos vuelta a la página, y la decoración cambiará por encanto. La guitarra es un instrumento refinadísimo, exquisito, señorial, perfectamente de acuerdo con el ambiente de los salones aristocráticos, en los cuales resonaron antaño sus suaves voces antes que las del clavicordio. Su sonoridad dulce con tendencias a la meditación y al misterio; su polifonía que evoca, miniaturado, el cuarteto de instrumentos de arco y, por extensión, la belleza orquestal, conceden a la guitarra la apariencia sonora de una caja de música, aquel delicioso juguete de pasados siglos. Con la esencial diferencia de que la caja de música canta movida por ingenios mecanismo y en la guitarra palpita el aleteo de un alma. Estas consideraciones me las ha sugerido una audición íntima en la que tuve oportunidad de escuchar a un mago de la guitarra: Emilio Pujol. Emilio Pujol es un guitarrista maravilloso. Posee gran musicalidad, admirable técnica, exquisito buen gusto. Discípulo de Tárrega, es un clásico perfecto. Arranca su estilo de aquella gloriosa tradición renovada por Sors, después tan hermosamente desarrollada por Aguado, Tárrega, Llobet y el músico que nos ocupa. Es Pujol un clásico por la pureza de su estilo, por la delicadeza de su línea melódica, por la perfección de su arte interpretativo. Pero clásico —entendámonos bien— no quiere decir frío, rígido, simétrico: los clásicos fueron hombres como nosotros, y sintieron y expresaron con igual intensidad que hoy se siente y se expresa. Los escasos críticos de aquellos tiempos, lo demuestran claramente. El clásico Pujol da el mismo valor estético, dentro de la gamma de interpretaciones que su temperamento admite, a un trozo de Sors, el compositor guitarrístico por excelencia, que a una transcripción de Bach o de Mozart, o que a una composición moderna de Albéniz, Granados o Malats, tal vez más sinceras en la guitarra que en el piano. Y el clasicismo de Pujol se extiende a todos los géneros porque no es fruto de un parti pris, sino de un temperamento. Pujol, cuyo medio de ejecución es el puro empleo de las yemas de los dedos, suprime las pequeñas estridencias que tan frecuentemente afean las interpretaciones guitarrísticas: su dicción es clara, cálida y expresiva, elocuente en su seriedad, sugestiva y conmovedora en su ausencia de pose y de efectismo en busca del aplauso. Oyéndole interpretar a Sors, se aprecia en Pujol al guitarrista austero, honesto y puro; oyéndole interpretar a Bach o a Mozart, nos evoca Pujol las delicadas sonoridades del clave en manos de Wanda Landowska; oyéndole interpretar a los compositores modernos de música andaluza —Albéniz, Granados, Malats, particularmente la *Serenata Española* de este último, que nuestro guitarrista toca insuperablemente— se ve en Pujol al artista apasionado y rebosante de entusiasmo, siempre, empero, encuadrado en un marco de clasicismo que viene a dar más valor a la armonía y a la solidez del pequeño conjunto polifónico». *Vide*: *El autonomista, Diario Republicano de Avisos y Noticias*, Gerona, año xxvii, lunes 18 de abril, 1921. Aunque la mayor parte de la nota pertenece a Gerónimo Zanné, no se ha podido encontrar el artículo original.

hicieron que se trasladasen a San Juan de Luz, más cerca de España. Acudían a aquella casa los músicos Ravel, Falla, Turina, Llobet, Padre Donostia, Broqua, Mompou; los escritores Valery, Valery Larbaud, Paul Fargue, Cocteau; los pintores Ortiz, Picasso, La Serna, Peinado, D'Espagnat; como también los bailarines de flamenco Escudero, Bonifacio, la Joselito y todos los otros que pasaban por París.¹¹⁵

Con Viñes, el círculo de relaciones se amplía y tiene ocasión de conocer a grandes personalidades de la música y otras artes. En otro escrito, Pujol aporta nuevos detalles sobre este momento de su vida:

En París, aparte de las reuniones semanales Chez Rowie (donde conocí a Matilde) fui presentado por Ricardo Viñes a la baronesa de Matos Vieira, condesa de Kergolay, entre otras personalidades. En el palacete de la Rue Alberic Magnard n.º. 4 se daban los conciertos de vanguardia organizados por la Revue Musicale dirigida por Henri Prunieres. En esa sala di mi primera audición en París. La intensa vida de aquel centro de arte me puso en relación con figuras de lo más representativo de la vida intelectual de aquel período de post-guerra. Entre los compositores que me honraron con su amistad: Manuel de Falla, Joaquín Turina, Joaquín Rodrigo, Alfonso Broqua, Carlos Pedrell, Raoul Laparra, Padre Donostia, Heitor Villa-Lobos. Entre los literatos y como persona de alto prestigio en la vida social e intelectual de aquel período, una de las personalidades que merece aún hoy, después de su muerte, mi profunda admiración, afecto y gratitud fue la de Don Antonio Larragoiti, a quien he dedicado mi ensayo biográfico sobre Tárrega editado en Lisboa en 1960. Al regresar a Barcelona y en el seno del ambiente de mis viejas amistades y familiares mis actividades se inclinaron del lado de la musicología.¹¹⁶

Instalado en París realiza una actividad intensa como guitarrista,¹¹⁷ mantiene un círculo de amistades compuesto por artistas de vanguardia españoles y franceses, y participa activamente en diversas agrupaciones y eventos organizados por las mismas. Un ejemplo es la presentación de *El retablo del Maese Pedro* el 25 de junio de 1923. Esta obra es una adaptación musical y escénica de un episodio de *Don Quijote*, realizada por M. de Falla. Emilio Pujol, Matilde Cuervas y Ricard Vinyes participan manejando las marionetas; participan también Joseph Vinyes Roda, Henri Casadesus, Manuel García, Wanda Landowska y Hernando Vinyes. Un documento ubica a Emilio instalado en la Rue Bouganville de París y casado con la guitarrista Matilde Cuervas hacia el 18 de octubre de 1923.¹¹⁸

¹¹⁵ Vide: Emilio Pujol, *Personalitat artística i humana d'en Ricard Vinyes*, año xii, núm. 133, Barcelona, Centro comarcal leridano, Boletín interior informativo, p.11-17.

¹¹⁶ Escrito por Pujol hacia 1975. No se ha encontrado el original. La copia a máquina es de María Adelaide Robert.

¹¹⁷ En diciembre de 1921, según el propio Pujol. Vide: Emilio Pujol, «El maestro Pedrell, la vihuela y la guitarra», en *Anuario Musical*, año xxvii, 1973, p. 48.

¹¹⁸ Registro de matriculación, expedido por la prefectura de Policía de París el 11 de febrero de 1924. La primera esposa de Emilio Pujol fue la guitarrista sevillana Matilde Cuervas Rodríguez (1879-1956). El dato sobre su fecha de nacimiento proviene de un pasaporte otorgado por el consulado general de España en París a Pujol y Matilde, el 4 de julio de 1936. Los documentos están en el archivo Pujol-Robert. J. Riera anota el 1 de abril de 1888 como la fecha de nacimiento de Matilde. Vide: Juan Riera, , p. 42.

Ilustración 10. Pujol y Matilde Cuervas, hacia 1930



Fuente. Archivo Pujol–Robert.

La actividad de Pujol prosigue ahora con la frecuente participación de Matilde, primero tocando flamenco y posteriormente haciendo dúo con él. Dentro de su intensa actividad como concertista, le cabe el privilegio de interpretar por primera vez a la guitarra, el *Homenaje a Debussy*, de Falla, en París, el 2 de diciembre de 1922, en la sala de conciertos del conservatorio, ya que el estreno mundial fue hecho en un instrumento llamado Harpe–luth Lyon.¹¹⁹

¹¹⁹ Harpe–luth Lyon. Instrumento musical tipo arpa cromática concebido en la década de 1900 para ejecutar música antigua. *Vide: La revue Musicale*, año VII, núm. 13, julio 1907, pp. 360–362.

Ilustración 11. Programa de un concierto de Pujol, 1927

Administration de Concerts A. DANDELLOT et FILS (fondée en 1898) 83, Rue d'Amsterdam

SALLE ERARD, 13, Rue du Mail (Métro : Bourse et Sentier)

Mardi 6 Décembre 1927, à 9 heures du soir
(Ouverture des portes à 8 h. 30)

EMILIO PUJOL

GUITARISTE

PROGRAMME

a) Menuet	b) Etude	SOR
a) Prélude	b) Etude	TARREGA
Sérénade		MALATS
Granada		ALBENIZ
Thème varie		SOR LLOBET

Pavane ⁽¹⁾ (1 ^{re} audition)	LUIS MILAN (Ombal du 17 ^{me} siècle) (Vihueliste espagnol à la Cour du roi Don Juan de Portugal)
Gavotte aimée du Duc de Montmouth ⁽²⁾ (1 ^{re} audition)	F. CORBETTA (1615-....) (Guitariste à la Cour d'Espagne, de France et d'Angleterre)
Gaillarde et Folia ⁽³⁾ (1 ^{re} audition)	GASPAR SANZ (1627-1716) (Organiste et guitariste, professeur de Don Juan d'Astruc)
Prélude, Sarabande et Gigue ⁽⁴⁾ (1 ^{re} audition)	ROBERT DE VISÉE (XVII ^e siècle) (Guitariste à la Cour de France, Professeur de Guitare du Roi Louis XIV et théoriste)
Prélude pour le luth	J.S. BACH
Bourrée	

(Pause)

Idala (dans l'esprit de musiques argentines virtuellement incaïques)	A. BROQUA
Echos du paysage (1 ^{re} audition)	
Rythmes campagnards (de la "Suite d'œuvres pour guitare")	
Nocturne (1 ^{re} audition)	R. PETIT
Hommage à Debussy	M. DE FALLA
Guajira	E. PUJOL
Sevilla (Evocation) (1 ^{re} audition)	

(1) Œuvre transcrite d'anciennes tablatures par Emilio Pujol tirées des livres (1) "El Maestro" (Valencia 1535, Bibl. Nat. Paris), (2) "La Folia" (Paris 1615, Bibl. Brit. Mus., Londres), (3) "Instruccion de musica sobre la guitarra" (Zaragoza 1674, Bibl. Nac. Madrid) et (4) "L'œuvre de la guitare" (Paris 1862, Bibl. Nat. Paris).

PRIX DES PLACES (tous droits compris)
 Parterre réservé : 30 fr. — Parterre : 20 fr. — Balcon, 1^{er} rang : 12 fr. — 2^e rang : 10 fr. — 3^e rang : 8 fr.

LETS. à la Salle Erard, 13, Rue du Mail; chez M. Rowles, 121, Rue Ordener; M.M. Durand, 4, Place de la Bourse; Bureau Musical, 32, Rue Tronchet; au Guide-Bibliothèque, 20, Avenue de l'Opéra; chez M.M. Eschig, Rondanini; au Palais de la Musique; au Bureau Musical et à l'Administration de Concerts A. DANDELLOT et FILS, 83, Rue d'Amsterdam.

Fuente. Archivo Pujol-Robert.

En sus primeros años como concertista, Pujol muestra en sus programas toda la influencia de Tárrega: programas en tres partes compuestos en su mayoría por arreglos o transcripciones de música diversa, Bach incluido, con predominio de autores españoles. Hacia 1913 comienza a incluir en sus programas obras compuestas por él mismo y a partir de 1917 incluye obras de los vihuelistas, laudistas y guitarristas del siglo XVI y XVII, como *minuet* y *Bourrée* de Robert de Visée.¹²⁰ A partir de este año sus programas se dividen normalmente en dos partes. Tárrega y Sor son dos autores presentes en sus programas desde el comienzo de su carrera. Ya en 1925 comienza a incluir en sus programas obras de Gaspar Sanz como *pavanas* y *folias*.¹²¹ Además de sus composiciones, Pujol se preocupó por promover la obra de otros compositores contemporáneos, como Alfonso Broqua, Agustí Grau o Raymond Petit, incluyendo estas obras en sus conciertos o en sus

¹²⁰ (1650-1725).

¹²¹ El 19 de diciembre en Madrid, concierto para la Sociedad Cultural Guitarrística. El programa incluyó, además: *Tango español* y *Guajiras*, de E. Pujol y *Preludio* y *Allemande*, de R. de Visée.

publicaciones. Un ejemplo de esto es el estreno de la obra de Broqua, *Tres cantos del Uruguay*, para canto, flauta y dos guitarras, realizado el 3 de mayo de 1925 en París, con la participación del flautista Marcel Peyssies¹²² y la cantante Alma Reyles.¹²³

A partir de 1926, fecha de la publicación de su famoso artículo sobre la historia de la guitarra,¹²⁴ Pujol comienza a programar en sus conciertos obras producto del trabajo de recuperación de repertorios históricos. En el concierto del 26 de octubre en Munich, *Bayerische Konzertzentrale*, aparecen programadas —aparte de una *Suite Española* de Pujol y las *Evocaciones Criollas* de Broqua— obras de Luys Milán (*Pavana*), Francesco Corbetta (*Gavote*), Gaspar Sanz (*Folías, Gallarda*), y Robert de Visée (*Prélude, Sarabande y Gigue*).

La década de 1930: los conciertos históricos

En agosto de 1930, Pujol regresa a Sudamérica acompañado de su esposa Matilde. A juzgar por la cantidad de presentaciones y por las críticas de la prensa, el viaje fue tremendamente exitoso. Pujol toca solo, ofrece conferencias y toca a dúo con Matilde. Su presencia en Argentina permite concertar la publicación de varias de sus obras con la editora Romero y Fernández.¹²⁵

De regreso en Europa prosigue su labor como investigador, editor y concertista, presentándose además junto con Matilde en la BBC de Londres en 1933. Un año después, el 20 de marzo, interpreta uno de los cuartetos de Nicolò Paganini en Londres.¹²⁶

En 1936, Emilio Pujol se convierte en el primer guitarrista en ofrecer un recital de vihuela con una réplica del instrumento, construida por Francisco Simplicio¹²⁷ a partir de un ejemplar antiguo hallado en el museo Jacquemart-André de París. El histórico recital tuvo lugar el 23 de abril en Barcelona,¹²⁸ contando con la participación de la soprano Concepció Badia D'Agustí. Este mismo año estalla la Guerra Civil en España. Pujol centra su actividad en Francia e Inglaterra con algunas presentaciones en concierto, breves participaciones en las grabaciones discográficas de *L'Anthologie sonore*,¹²⁹ y presentaciones para la BBC de Londres en 1939. Desde 1936, las presentaciones de Pujol adquieren cada vez con mayor frecuencia el formato de conferencia-concierto.

¹²² (1898-1981). Flautista y compositor, adscrito a la l'Académie de Musique en Mónaco, de 1961 a 1964.

¹²³ Cantante Uruguaya, hija del escritor Carlos Reyles (1868-1938) y de Antonia Hierro. Junto con sus padres vivió por muchos años en Europa, volviendo a Uruguay hacia 1930. Vide: Julio Casal (dir.), *Revista Alfar*, año viii, núm. 66, Montevideo, marzo de 1930, p. 53.

¹²⁴ Emilio Pujol, «La guitare, aperçu historique et critique des origines et de l'évolution de l'instrument», en *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, vol. iii, París, Delagrave, 1926, pp. 1997-2035.

¹²⁵ Esta editora posteriormente sería adquirida por Ricordi. Las obras publicadas fueron: *La guitarra y su historia*, 1930. *El dilema del sonido en la Guitarra*, 1930. *La Escuela Razonada de la Guitarra Vol. I*, 1934.

¹²⁶ Nicolò Paganini (1782-1840). Cuarteto núm. 1 de *Tre Quarteti* (probablemente del Op. 4). Vide: Juan Riera, , lámina vi, p. 40. Vide también: Edward Neill, «Paganini, Nicolò», en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 18, New York, Macmillan Publishers, 2001, pp. 887-894.

¹²⁷ Francisco Simplicio (1874-1932).

¹²⁸ Dentro de las actividades del iii Congreso Internacional de Musicología.

¹²⁹ «Romances et Villancicos Espagnols du 16e siècle», en *L'Anthologie Sonore*, núm. 17, 1935. «Musique Instrumentale Espagnole au 16e Siècle», en *L'Anthologie Sonore*, núm. 40, 1936.

Ilustración 12. E. Pujol hacia 1950



Fuente. Archivo Pujol–Robert.

El final de la Guerra Civil española anuncia ya el inicio de la Segunda Guerra Mundial. Pujol sigue en París, probablemente hasta abril de 1940, residiendo en la Rue de Poteau 39, cuando decide trasladarse a su residencia definitiva en Barcelona y el Mas Janet, en la provincia de Lleida.¹³⁰ La labor concertística de Pujol es discreta y se concentra básicamente en Barcelona y otras localidades cercanas. A finales de 1946, un año después de terminada la guerra, Pujol vuelve al panorama internacional inaugurando un curso de guitarra en el Conservatorio de Música de Lisboa. Esto le da oportunidad de presentarse en distintas ocasiones como guitarrista y vihuelista, ya sea solo o en ensambles diversos. Hay también presentaciones para la radio de Lisboa en enero de 1948. Pujol estrena en concierto algunas de sus composiciones como el *Homenaje a Scarlati* en 1942, y el *Homenaje a Tárrega* en 1952, durante la conmemoración del primer centenario de su nacimiento.

¹³⁰ La fecha se deduce de un recibo de renta expedido a nombre de Pujol por 576 francos y fechado el 15 de abril de 1940. Dos meses más tarde, el 14 de junio de 1940 las tropas alemanas entran en París.

Un año después, en agosto de 1953, inicia la participación de Pujol en los cursos de verano de la Academia Chigiana. Continúa asistiendo a sus cursos en Lisboa y realiza algunas presentaciones en París y Madrid. El 22 de diciembre de 1956, Matilde Cuervas fallece en Barcelona.¹³¹

Al parecer, después de esta fecha solamente volverá a aparecer como ejecutante en dos ocasiones más: en 1957 y 1959 en Portugal. En 1963 termina su participación en los cursos de verano internacionales de Siena. Continúa con sus cursos internacionales en Lisboa hasta 1969 y, a partir de 1965, en las ciudades españolas de Lleida y Cervera.

Los conciertos de Pujol

En este apartado se presenta una recopilación cronológica de todos los conciertos de Pujol de los cuales se conserva algún tipo de registro, tales como programas de mano, recortes de reseña periodística o mención en algún texto biográfico o relacionado con la historia de la guitarra (*vide*: Tabla 1). Seguramente hubo otras, pero no se tiene noticia de ellas. Todas las presentaciones son de Pujol como solista, salvo cuando se menciona algo diferente. Las fuentes principales para la elaboración de esta lista han sido, en primer lugar, la *Colección de programas de conciertos y recortes de prensa ordenados cronológicamente*, elaborada por María Adelaide Robert y consultada en el Institut d'Estudis Illerdencs, en noviembre de 2001, mayo de 2003 y julio de 2004. En segundo lugar, los datos que aporta el libro de Juan Riera (1974).

Tabla 1. E. Pujol: Conciertos y otras presentaciones

	FECHA	LUGAR	PROGRAMA/NOTAS
1	1907	Lleida: Círculo Tradicionalista	Primer concierto de su carrera (RIE) ¹³² Primera parte: F. Sor: Minuet. Valverde: <i>Polka Japonesa (de El pobre Valbuena)</i> . F. Tárrega: <i>Pizzicato y Capricho Árabe</i> . Segunda parte: Albéniz: <i>Serenata Española</i> . W. Mozart: <i>Minuet</i> . F. Tárrega: <i>Dansa Mora</i> . Chueca: <i>Mazurka (de El año pasado por agua)</i> . Tercera parte: F. Tárrega: <i>Cansó popular italiana</i> . F. Chopin: <i>Mazurka op. 33 núm. 4</i> . F. Tárrega: <i>Allegro brillante, Variaciones sobre la jota (IEI)</i> ¹³³
2	26/05/1909	Lleida: Sala Novelty	
3	27/05/1909	Lleida: Sala Novelty ¹³⁴	
4	05/1911	Madrid: Palacio de la Infanta Isabel	Asisten los miembros de la familia real (RIE)

¹³¹ Juan Riera, , p. 147. Una revista de la época incluye una nota en recuerdo de este suceso con un texto biográfico de J. Riera y una foto de portada tomada en Lisboa en 1955. La nota confirma la fecha de fallecimiento y menciona que su última aparición pública tuvo lugar el 16 de julio de 1954 en Madrid, ilustrando una conferencia de Pujol. *Vide: Guitar News*, núm. 36, abril-mayo de 1957, pp. 3-4.

¹³² «Romances et Villancicos Espagnols du 16e siècle», en *L'Anthologie Sonore*, núm. 17, 1935. «Musique Instrumentale Espagnole au 16e Siècle», en *L'Anthologie Sonore*, núm. 40, 1936.

¹³³ La fecha se deduce de un recibo de renta expedido a nombre de Pujol por 576 francos y fechado el 15 de abril de 1940. Dos meses más tarde, el 14 de junio de 1940 las tropas alemanas entran en París.

¹³⁴ Juan Riera, , p. 147. Una revista de la época incluye una nota en recuerdo de este suceso con un texto biográfico de J. Riera y una foto de portada tomada en Lisboa en 1955. La nota confirma la fecha de fallecimiento y menciona que su última aparición pública tuvo lugar el 16 de julio de 1954 en Madrid, ilustrando una conferencia de Pujol. *Vide: Guitar News*, núm. 36, abril-mayo de 1957, pp. 3-4.

5	09/02/1912	Barcelona: Sala de Conciertos de los señores Guarro hermanos: Asociación Wagneriana ¹³⁵	
6	04/04/1912	Barcelona: Sala de audiciones de la Academia Granados (RIE) ¹³⁶	
7	14/04/1912	Barcelona: Sociedad Wagneriana (IEI)	
8	14/12/1912	Londres: Bechstein Hall, Wigmore Street (alternando con el pianista Charles de Souza)	F. Chopin: <i>Impromptu no. 2, Barcarolle.</i> (pianista: Charles de Souza) F. Schumann: <i>Berceuse</i> . J. S. Bach: <i>Gavotte in B minor</i> . F. Schubert: <i>Moment musical no. 3</i> . J. S. Bach: <i>Fugue in G minor.</i> (Guitarrista: E. Pujol. Transcripciones de Tárrega) F. Schumann: <i>Allegro de concert.</i> F. Liszt: <i>Rhapsodie no. 6.</i> (pianista: Charles de Souza). F. Tárrega: <i>Capricho árabe, Recuerdos de la Alhambra, Danza Mora, Jota</i> (Variations). (Guitarrista: E. Pujol) (IEI)
9	12/1912	Lleida	Concierto navideño para los presos de la cárcel provincial (RIE).
10	1913	Lleida: recital en homenaje al escritor Eugenio Noel (RIE)	
11	05/03/1913	Lleida: Círculo mercantil e industrial	Recital.
12	06/03/1913	Lleida: Casino Principal	Recital.
13	03/04/1913	Lleida: Círculo mercantil e industrial	E. Pujol: <i>Canción de Cuna</i> (IEI).
14	7/04/1913	Tárrega: Salones de la familia Clúa ¹³⁷	
15	09/10/1913	Valencia: Sala del Conservatorio de Música	
16	04/11/1913	Teruel: Salón Parisina	Recital para la Sociedad filarmónica turolense.
17	21/11/1913	Valencia: Sala del Conservatorio	(IEI).
18	1913		Segunda gira de conciertos por ciudades españolas (IEI).
19	23/05/1914	Londres: Palacio Batenberg	Patrocinado por la princesa Beatriz de Batenberg (IEI). ¹³⁸
20	1914	Londres: Steinway Hall	
21	1914	Londres: Estudio de Pablo A. Béjar	Recital en honor del Orfeó Català (RIE). ¹³⁹
22	09/05/1915	Barcelona: Círculo de Bellas Artes ¹⁴⁰	
23	11/06/1915	Barcelona: Sala Mozart ¹⁴¹	
24	23/08/1915	Sabadell ¹⁴²	
25	24/12/1915	Lleida: Salón Cataluña ¹⁴³	Emilio Pujol con Ricart Matas (violonchelo) y Carme Matas de Ricart (piano).
26	28/12/1915	Lleida: Salón Cataluña ¹⁴⁴	Emilio Pujol con Ricart Matas (violonchelo) y Carme Matas de Ricart (piano).
27	1916	España	Gira de conciertos por Córdoba, Sevilla, Cádiz y Granada (RIE).
28	15/03/1916	Lleida ¹⁴⁵	

29	18/05/1916	Vilafranca del Penedés: Teatro Principal (IEI)	
30	12/11/1916	Gracia: Orfeo Gracienc	Obras de Sor, Tárrega, Bach, Mozart, Schumann y Mendelssohn. ¹⁴⁶
31	12/01/1917	Barcelona: Sala Mozart	Recital Tárrega.
32	17/01/1917	Barcelona: Sala Mozart	Recital histórico: Robert de Visée, <i>Minuet y Bourrée</i> . E. Pujol: <i>Canço de Bresol y Capvespre (bocet)</i> . ¹⁴⁷
33	25/02/1917	Manresa: Sala del Orfeo manresá	E. Pujol: <i>Canço de bressol y Fulla d'álibum</i> . ¹⁴⁸
34	18/03/1917	Mataró: Orfeo Mataroní	
35	01/04/1917	Barcelona: Sala Mozart	Recital en tres partes: obras originales de Sor y Tárrega, arreglos de música de Bach, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Beethoven, Malats, Granados y Albéniz. ¹⁴⁹
36	23/09/1917	Lleida: Casino independiente	Recital al término de una gira por ciudades españolas (RIE).
37	27/09/1917	Lleida: Casino independiente	Programa en tres partes: primera parte dedicada a F. Sor: <i>estudio en sibemol, minueto, andante en re, allegro de la sonata</i> núm. 2 (IEI). ¹⁵⁰

¹³⁵ La Vanguardia, 27 de diciembre 1915. p. 5. «El concierto dado en el Salón Cataluña por Emilio Pujol (guitarra), Ricart (violoncelo), y la señora Matas (piano), atrajo numerosa y distinguida concurrencia que aplaudió las composiciones del selecto programa. En vista del éxito obtenido, mañana, en el propio local darán el segundo y último concierto».

¹³⁶ Vide: Revista Musical Catalana, año XIII, núm. 147, marzo de 1916, pp. 102–103. Aunque la revista se refiere a Pujol como “N´ Enric”, no hay duda que se trata de Emilio Pujol. El artículo se refiere a tres presentaciones, las dos primeras con la participación del violonchelista Joseph Ricart y la pianista Carme Matas de Ricart, la última tocando sólo un programa con obras de Mozart, Schubert, Albéniz, Tárrega y otros.

¹³⁷ Vide: Revista Musical Catalana, año XIII, núm. 155, noviembre de 1916, pp. 349–350.

¹³⁸ Vide: Revista Musical Catalana, año XIV, núm. 157, enero de 1917, pp. 43–45. El segundo artículo cita el programa completo de los dos conciertos. La *Cançó de Bressol* corresponde seguramente a *Canción de Cuna*, y *Capvespre* corresponde probablemente a *Crepúsculo*, en el catálogo núms. 014 y 020.

¹³⁹ Probablemente *Fulla d'álibum* se refiera al *Vals Íntimo*, en catálogo núm. 196.

¹⁴⁰ Vide: Revista Musical Catalana, año XIV, núm. 160, abril de 1917, p. 112. De Bach toca la Fuga de la sonata I para violín que corresponde al segundo movimiento de la sonata BWV 1001, original para violín. Todos los arreglos son de Tárrega.

¹⁴¹ Posiblemente este concierto y el del día 23, cubierto periodísticamente por J. Riera sean el mismo evento y se trate de un error de datación.

¹⁴² (RIE). Juan Riera, Emilio Pujol, Lleida, Instituto de Estudios Ilerdenses, 1974.

¹⁴³ (IEI). Instituto de Estudios Ilerdenses.

¹⁴⁴ La Vanguardia, 28 de mayo de 1909, p. 8. «Anoche en la Sala Novelty dio un concierto el notable guitarrista, hijo de esta provincia, don Emilio Pujol, al que asistió una numerosa y distinguida concurrencia, que aplaudió con entusiasmo al concertista, obligándole a repetir algunas composiciones. El señor Pujol se propone dar algunos conciertos en Madrid y embarcar después para Buenos Aires». Es posible que este evento y el anterior sean uno mismo, aunque las dos fuentes consultadas citan fechas diferentes.

¹⁴⁵ La Vanguardia, 7 de febrero 1912. p. 5; 10 de febrero 1912, p. 11; 11 de febrero 1912, p. 4. «Anoche oímos al guitarrista don Emilio Pujol en el Ángelus Hall. Ejecutó un programa por demás selecto, compuesto de obras de Schumann, Bach, Mozart, Albéniz, Mendelssohn y Tárrega. Aunque desde el sitio en que nos hallábamos era difícil hacernos cargo de las cualidades del concertista, nos pareció que poseía un dominio completo del instrumento. Así lo decían también los que lo oyeron más de cerca, añadiendo que en los pianísimos estuvo muy inspirado, sacando a su guitarra sonidos de una delicadeza extraordinaria. Según tenemos entendido, el señor Pujol abandonó los estudios de la carrera de ingeniero para dedicarse en absoluta a la guitarra. Ha sido pensionado por la Diputación de Lérida y tuvo por maestro al inolvidable Tárrega, de quien eran todas las transcripciones que figuraban el programa. R. A.»

¹⁴⁶ Existe la duda sobre si esta presentación y la siguiente son una misma.

¹⁴⁷ La Vanguardia, 8 de abril de 1913, p. 13. «Esta tarde ha visitado esta población el notable guitarrista don Emilio Pujol. En los salones de la familia Clúa se han reunido entre seis y ocho, numerosos amigos y admiradores del señor Pujol y ha ejecutado éste, con la maestría que tiene acreditada, varias composiciones, entre ellas una romanza de Mendelssohn, serenata Albéniz, una fuga de Bach y unos motivos sobre la jota de Tárrega. Al finalizar cada una de ellas fue aplaudido y al terminar se apresuraron todos á estrechar las manos del eximio artista. Por la noche; entre diez y once, se le obsequió con un vino de honor el local dé la Lliga Catalanista. A las once y media salió para Lérida».

¹⁴⁸ Nota de un periódico inglés no identificado: «Considering how limited the guitar as an instrument really is as regard power of tone and depth of expression it was quite remarkable what striking effects in gradation of tone Emilio Pujol achieved at Steinway Hall on Saturday afternoon... It only shows what valuable results an accomplished artist like Señor Pujol can attain even from the most unlikely material. Whatever he played, and it was chiefly Spanish or Italian music —such as Sor's Menuet, Malats' Serenade Espagnole, and Albeniz's Sevilla—he played with the utmost delicacy and charm, the soft, plaintive notes, reduced at will to the merest whisper, the rippling runs, and firm chord structure all spoke eloquently of the executant's control».

¹⁴⁹ Existe una foto de este evento. Vide: Juan Riera, , pp.32–33.

¹⁵⁰ La Vanguardia, 10 de mayo de 1915. p. 5. «En el Círculo de Bellas Artes dio un recital íntimo de guitarra el discípulo del malogrado Tárrega, don Emilio Pujol. En cada composición obtuvo calurosos aplausos. El Círculo de Bellas Artes ha conseguido organizar una audición pública de guitarra en la Sala Mozart, con el fin de que ese artista catalán pueda ser conocido por el público barcelonés».

38	06/11/1917	Figueres: Societat de concerts	A partir de este recital los programas de Pujol se dividen normalmente en dos partes.
39	18/12/1917	Bilbao	Reseñado posteriormente en un diario local. ¹⁵¹
40	1918	Madrid: Real Conservatorio	Recital patrocinado por la Sociedad Coral de conciertos.
41	1918		Nueva gira por ciudades españolas.
42	15/04/1918	Madrid: Residencia de estudiantes	Obras de Sor y Tárrega: transcripciones de piezas de Bach, Mozart, Schumann, Malats, Albéniz y Granados. ¹⁵²
	05/1918	Sala del Real Conservatorio de Música de Madrid	Concierto organizado por F. Rodríguez del Río, director de la revista <i>Ritmo</i> . A este evento asiste Matilde Cuervas, quien cinco años después se convertirá en esposa de Pujol. ¹⁵³
43	8/06/1918	Barcelona: Orfeó gracienc	E. Pujol: <i>Canço de Bressol y Vals Íntim</i> (IEI).
44	06/05/1919	Buenos Aires: Salón La Argentina	Programas muy al estilo de Tárrega, pero distribuidos en dos partes.
45	09/05/1919	Buenos Aires: Salón La Argentina	
46	13/05/1919	Buenos Aires: Salón La Argentina	
47	02/06/1919	Buenos Aires: Asociación Wagneriana de Buenos Aires	
48	20/07/1919	Buenos Aires: Orfeó Català	E. Pujol: <i>Cançó de Bressol</i> (IEI).
49	22/07/1919	Buenos Aires: Casal Català	E. Pujol: <i>Cançó de Bressol</i> (IEI).
50	23/02/1920	Barcelona: Sala Mozart (IEI)	Programa a tres partes. En la segunda parte toca: <i>Impromptu y Estudi</i> .
51	23/03/1920	Barcelona: Sala Mozart	
52	10/03/1920	Lleida: Juventud Republicana	E. Pujol: <i>Cançó de bressol y Capvespre</i> (RIE)
53	13/03/1920	Lleida: Casino Independiente	
54	04/1920	Gracia: Orfeó Gracienc	J. Haydn: <i>Andante</i> . W. Mozart: <i>Minuet</i> . E. Pujol: <i>Estudi, Impromptu</i> . M. Llobet: <i>Variacions sobre un tema de Corelli</i> . ¹⁵⁴
55	09/05/1920	San Sebastián: Hotel María Cristina	E. Pujol: <i>Fantasia libre sobre motivos cubanos</i> .
56	02/09/1920	San Sebastián: Hotel María Cristina	E. Pujol: <i>Fantasia libre sobre motivos cubanos</i> (IEI).
57	12/01/1921	Lleida: Casino Principal	E. Pujol: <i>Guajiras Gitanas</i> (IEI). ¹⁵⁵
58	03/03/1921	Tarragona	E. Pujol: <i>Guajiras Gitanas</i> . ¹⁵⁶
59	10/04/1921	Barcelona: Orfeó Gracienc: Recital para la «Associació Íntima de Concerts»	Incluye como primera audición: <i>Guajira Gitana</i> . También incluye <i>Homenaje a Debussy</i> , de Falla. ¹⁵⁷
60	18/04/1921	Sabadell: Teatre Principal: Recital para la Associació de Música	E. Pujol: <i>Cançó de bressol y Capvespre</i> .
61	09/04/1921	Gerona: Salón Gran Vía	Programa en tres partes: E. Pujol: <i>Guajira Gitana</i> .
62	1921	Bélgica, Holanda, Alemania, Austria, Checoslovaquia e Inglaterra	Gira de conciertos (RIE).
63	1922	España	Gira de conciertos.
64	12/02/1922	París: Hotel Majestic	Varios participantes. Pujol toca su <i>Guajira Gitana</i> .
65	28/03/1922	Barcelona: Palau de la Música	E. Pujol: <i>Guajira Gitana</i> . ¹⁵⁸
66	30/03/1922	Tárrega: Recital para la Associació de Música de Tárrega	E. Pujol: <i>Guajira Gitana</i> . M. de Falla: <i>Homenaje a Debussy</i> .
67	05/04/1922	Barcelona: Caixa de Pensions, Empar de Santa Lluçia.	Recital benéfico.
68	1922	París: sala de fiestas de Le Journal	Aniversario de la fundación del Casal Català.

69	02/12/1922	París: Salle des Concerts du Conservatoire	Recital de Pujol con la cantante Annete Vaucaire y el pianista George Dandelot. E. Pujol: <i>Guajira Gitana</i> . M. de Falla: <i>Homenaje a Debussy</i> (estreno en París a la guitarra) (IEI).
70	31/12/1922	París: Casal Català (IEI)	
71	10/03/1923	París: Salle des Agriculteurs	En colaboración con la pianista Germaine Sanderson.
72	29/05/1923	París: Comédie des Champs Elysées	En colaboración con la cantante Alice Derlange. E. Pujol: <i>Guajira Gitana</i> (RIE).
73	13/12/1923	París: Five O'clock, la musique espagnole	Con pianista y bailaora. Música clásica y flamenco. E. Pujol <i>Guajira Gitana</i> . Cuatro piezas sin autor: <i>Goyesca</i> , <i>Alegrías gitanas</i> , <i>El Fandanguillo</i> y <i>El Bajamoro</i> . Estas obras sugieren la participación de Matilde Cuervas en el recital (IEI).
74	27/01/1924	París, Salle des agriculteurs	Con Germaine Sanderson (cantante) y Suzanne Nivard (Pianista). E. Pujol: <i>Berceuse</i> , <i>Crepuscule</i> , <i>Guajira Gitana</i> y <i>Tango</i> (estreno).
75	07/04/1924	Bruselas: Societé Royale Le grande Harmonie	Aniversario del Rey. Recital en colaboración con los mandolinistas de Silvio Ranieri y las primeras figuras del cuerpo de baile del Teatro Real de la Monnaie. E. Pujol: <i>Guajira Gitana</i> (IEI).
76	02/10/1924	Lleida: Sala Victoria	E. Pujol: <i>Canción de cuna</i> , <i>Crepúsculo</i> , <i>Estudio</i> , <i>Tango español</i> y <i>Guajira Gitana</i> (IEI).
77	16/04/1925	La Haya	E. Pujol: <i>Tango español</i> y <i>Guajira Gitana</i> (IEI).
78	03/05/1925	París: Salle des agriculteurs	Concierto Cuervas-Pujol, colaboración de la cantante Alma Reyles y el flautista Marcel Peyssies. E. Pujol: <i>Tonadilla</i> (estreno), <i>Tango Español</i> y <i>Guajira</i> . A. Broqua: <i>Tres cantos del Uruguay</i> para canto y dos guitarras (estreno mundial).
79	05/05/1925	Brujas	En colaboración con la cantante Mlle. Borodine. Obras de M. de Falla y de E. Pujol: <i>Tango español</i> y <i>Guajira gitana</i> .
80	07/05/1925	Bruselas: Salle L'Union Coloniale	Concierto Cuervas-Pujol con la colaboración del tenor ruso Gabril Léonoff y el flautista Victor Boirée. A. Broqua: <i>Cantos del Uruguay</i> . E. Pujol: <i>Tango español</i> , <i>Guajira</i> y <i>Sevilla</i> . ¹⁵⁹
81	19/12/1925	Madrid: Sociedad Cultural Guitarrística	E. Pujol: <i>Tango español</i> y <i>Guajiras</i> . R. de Visée: <i>Prélude et Allemande</i> . Además, toca por primera vez obras de Gaspar Sanz: <i>Pavanas y Folias</i> . ¹⁶⁰

¹⁵¹ La Vanguardia, 12 de junio de 1915, p. 6. «[...] El concierto dado por Emilio Pujol en la Sala Mozart fue un éxito indiscutible. Aplaudimos al Círculo de Bellas Artes por haber patrocinado la presentación de Pujol. A éste le sobran méritos para justificar semejante distinción, y así la sancionó el público con sus aplausos. Que fueron estrepitosos, entusiastas, insistentes. Sobre todo en las paginas de Tárrega y Albéniz, donde el concertista hizo prodigios de dicción. De Tárrega tocó dos Mazurcas, un Estudio, Capricho árabe y Recuerdos de la Alambra. De Albéniz, Granada y Sevilla. Se le hicieron verdaderas ovaciones, y Pujol tuvo que alargar el concierto con obras fuera de programa. En un Minueto, de Mozart, nos pareció insuperable. Imposible seguir la frase musical con mas delicadeza ni mejor matiz Nos encantó también interpretando Allegretto, de Sor, Bourrée, de Bach, Berceuse y Aire popular, de Schumann, Canzoneta, de Mendelsohn, y Testament d'Ame-lía y La Filadora, de Llobet. El público llenaba casi la Sala Mozart y salió entusiasmado de la velada».

¹⁵² La Vanguardia, 21 de agosto 1915. p. 11. «Probablemente el próximo martes por la noche se celebrará un concierto, en el local de la Exposición de la Academia de Bellas Artes, á cargo del joven y reputado concertista de guitarra don Emilio Pujol».

¹⁵³ La Vanguardia, 24 de diciembre 1915, p. 15.

¹⁵⁴ Euzkadi, núm. 10, Bilbao, diciembre de 1917.

¹⁵⁵ Se sabe de este recital indirectamente por una nota periodística escrita por Adolfo Salazar. Vide: Jorge de Persia, «El entorno guitarrístico de Manuel de Falla», en VII jornadas de estudio sobre la historia de la guitarra, Córdoba, Ediciones de la Posada y Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1996, p. 67.

¹⁵⁶ Carta de Pujol a F. Rodríguez del Río, fechada en Barcelona el 25 de noviembre de 1972.

¹⁵⁷ Vide: Revista Musical Catalana, enero-mayo de 1920, p. 67. El autor de la reseña anota que se trata de primeras audiciones.

¹⁵⁸ J. Riera ubica este concierto en el Cinema Viñes.

¹⁵⁹ La Veu de Tarragona, marzo 12, 1921.

¹⁶⁰ En catálogo núm. 193. Trois Morceaux Espagnols, tercer movimiento. Ésta sería la primera ocasión que Pujol toca el Homenaje a Debussy, apenas unos meses después de su estreno.

82	22/12/1925	Vic: Associació de Vich ¹⁶¹	
83	25/12/1925	Vic: Teatre Vigata, Associació de Música de Vich	E. Pujol: DanVa (IEI). ¹⁶²
84	22/01/1926	Barcelona: Sala Parés	E. Pujol: <i>Danza en La y Danza en Re.</i>
85	23/09/1926	Ginebra: Sala del Conservatorio	E. Pujol: <i>Guajira gitana, Berceuse y Danse Espagnole.</i>
86	30/09/1926	Ginebra: Sala del Conservatorio	
87	26/10/1926	Munich: Bayerische Konzert-Zentrale	E. Pujol: <i>Suite Española: Danza Gaditana, Guajira y Sevilla (Evocation)</i> . Luys Milán: <i>Pavana</i> . F. Corbeta: <i>Gavote</i> . G. Sanz: <i>Folias, Gallarda</i> . R. de Visée: <i>Prélude, Sarabande, Gigue</i> . A. Broqua: <i>Evocaciones Criollas</i> . ¹⁶³
88	03/11/1926	Dresde	E. Pujol: <i>Guajira gitana.</i>
89	05/02/1927	París: Salle Érard, Société Nationale de Musique	En este recital estrena obras de Broqua.
90	16/02/1927	Laon: Salle des Fêtes de l'Hotel de Ville	Recital con la cantante Louise Matha.
91	05/03/1927	Londres: Anglo-Spanish Chamber Music Society	Con la cantante Victoria Erskine. E. Pujol: <i>Guajira Gitana.</i>
92	04/10/1927	Salzburgo: Mozarthaus-Grosser Saal	E. Pujol: Spanish suite: <i>Guajira, Danse Gaditane, Sevilla (Evocation)</i> . Luys Milán: <i>Pavanas.</i>
93	09/10/1927	Viena: Festsäle des Industriehauses	E. Pujol: <i>Spanische Suite: Guajira, Danse gaditane, Sevilla (Evocation)</i> .
94	17/10/1927	Leipzig: Feurich-Saal	E. Pujol: <i>Spanische Suite.</i>
95	26/10/1927	Praga: Mozarteum	E. Pujol: <i>Suite Espagnole: Guajira, Danse Gaditane, Sevilla (Evocation)</i> .
96	1927	Munich	Programa en tres partes donde incluye su <i>Spanische Suite.</i>
97	1927	Breslau	
98	06/12/1927	París: Salle Érard	Primera audición de obras de vihuelistas y guitarristas del siglo XVI y XVII. ¹⁶⁴
99	27/12/1927	Barcelona: Palau de la Música Catalana	Patrocinado por la Associació d'Amics de la Música. E. Pujol: <i>Guajira y Sevilla (RIE)</i> .
100	13/01/1928	Lleida: Teatro Viñes	Cuervas-Pujol. E. Pujol: <i>Guajira y Sevilla.</i>
101	1928	Barcelona: Associació d'Amics de la Música	
102	16/03/1928	Londres: Anglo-Spanish Society	Concierto Cuervas-Pujol.
103	06/06/1928	Londres: Anglo-Spanish Society	Matilde Cuervas y Emilio Pujol: Conferencia-concierto sobre el tema: <i>La guitarra y su historia.</i>
104	04/10/1928	Viena: Konzerthaus-Saal	Concierto Cuervas-Pujol. Una parte del programa lo hace Matilde Cuervas tocando flamenco. Pujol toca <i>Tonadilla (IEI)</i> .
105	01/11/1928	Copenhague: Conservatorio de música danés	El programa incluye: <i>Canción de cuna, Tonadilla y Guajira gitana.</i>
106	09/11/1928	París: Revue Internationale de Musique et de Danse: «18 Rue La Boétie»	Cuervas-Pujol: Conferencia con el tema: <i>La guitarra y su historia (IEI)</i> .
107	15/11/1928	París: Salle Érard	Cuervas-Pujol.
108	03/12/1928	Londres: Wigmore Hall	Cuervas-Pujol: Pujol toca su <i>Guajira (RIE)</i> .
109	01/1929	Lleida: dedicado a los aficionados locales	Cuervas-Pujol.
110	10/01/1929	Las Palmas: Teatro Pérez Galdós	E. Pujol: <i>Guajira y Sevilla (IEI)</i> .
111	24/01/1929	Bruselas: Société Royale La Grande Harmonie	Cuervas-Pujol en colaboración con el grupo de mandolinistas de Silvio Ranieri. E. Pujol: <i>Guajira (IEI)</i> .
112	26/01/1929	Bruselas: Salle Pleyel	Cuervas-Pujol.
113	12/11/1929	Barcelona: Hotel Ritz	Conferencia-concierto: la historia de la guitarra española.
114	22/11/1929	Barcelona: Sala Mozart	Cuervas-Pujol. E. Pujol: <i>Tonadilla y Sevilla</i> . ¹⁶⁵

115	25/11/1929	Lleida: Teatro Viñes	Cuervas-Pujol. E. Pujol: <i>Sevilla</i> (IEI).
116	11/02/1930	París: Salle Érard	E. Pujol: <i>Guajira</i> . Toca también Broqua y J. Nin Culmell (IEI).
117	03/1930	San Quintín: Les Heures Musicales ¹⁶⁶	
118	06/08/1930	Buenos Aires: Sala La Wagneriana	E. Pujol: <i>Tonadilla y Sevilla</i> (IEI).
119	09/08/1930	Buenos Aires: Sala La Wagneriana	Pujol-Cuervas. E. Pujol: <i>Tango español y Guajira gitana</i> (IEI).
120	14/08/1930	Buenos Aires: Sala La Wagneriana	Cuervas-Pujol. E. Pujol: <i>Canción de Cuna y Estudio</i> .
121	25/08/1930	Rosario: Sala de la Biblioteca Argentina	Cuervas-Pujol. E. Pujol: <i>Guajira</i> (IEI). ¹⁶⁷
122	02/09/1930	La Plata	Cuervas-Pujol. E. Pujol: <i>Tonadilla y Guajira Gitana</i> (IEI).
123	29/09/1930	Buenos Aires: Los amigos del arte	Cuervas-Pujol.
124	03/10/1930	Buenos Aires: Sala La Wagneriana	Cuevas-Pujol (IEI).
125	11/10/1930	Buenos Aires: Teatro Rivera Indarte	Cuervas-Pujol: E. Pujol: <i>Sevilla</i> .
126	12/10/1930	Buenos Aires: Teatro Rivera Indarte	E. Pujol: <i>Canción de cuna y Tonadilla</i> (IEI).
127	24/10/1930	Buenos Aires: Teatro Rivera Indarte	Cuervas-Pujol.
128	03/11/1930	Buenos Aires: Salón La Argentina	Cuervas-Pujol. Concierto-conferencia: <i>La guitarra y su Historia</i> (IEI).
129	15/11/1930	Buenos Aires: Centre català	Cuervas-Pujol. E. Pujol: <i>CanVó de Bressol y Sevilla</i> (IEI).
130	27/11/1930	Montevideo	Cuervas-Pujol. Concierto-conferencia: <i>La guitarra y su historia</i> (IEI).
131	28/11/1930	Montevideo	Conferencia- concierto (RIE).
132	29/11/1930	Buenos Aires: Amigos del arte	Cuervas Pujol. E. Pujol: <i>Sevilla</i> (IEI).
133	27/02/1931	Lleida: Teatro Viñes	Cuervas-Pujol (IEI).
134	15/01/1933	Londres: BBC	Cuervas-Pujol. Participa el violinista Juan Manén (IEI).
135	21/02/1934	Barcelona: Sala Mozart	Cuervas-Pujol. E. Pujol: <i>Els tres tambors (Harmonització per a guitarra) y Guajira Gitana</i> (IEI).
136	06/03/1934	París	«Soirée» de música sudamericana organizada por A. Broqua: Interviene M. Cuervas, E. Pujol, el flautista Albert Manouvrier y la cantante María Cid (IEI)

¹⁶¹ Vide: Revista Musical Catalana, abril-junio de 1922, p. 12. La reseña anota el programa completo.

¹⁶² Reseña de los conciertos en Journal de Bruges, mayo 7, 1925 y Le Pa... (sic) Bruges, mayo 9, 1925.

¹⁶³ Ésta es probablemente la primera ocasión que un guitarrista del siglo XX incluye en su programa obras de Gaspar Sanz

¹⁶⁴ Vide: Revista Musical Catalana, noviembre-diciembre de 1925, p. 276.

¹⁶⁵ Esta obra no ha sido identificada, pero puede referirse a la llamada Sevilla en el programa del 7 de mayo de 1925.

¹⁶⁶ Ésta es probablemente la primera ocasión que un guitarrista del siglo XX incluye en sus programas tantas obras de los guitarristas y vihuelistas de los siglos XVI y XVII. Las obras de Corbeta, Milán y Sanz son verdaderos estrenos. No existe una Suite Española como tal en el catálogo de Pujol. Tampoco existe la Danza Gaditana. Ésta es probablemente la primera ocasión que un guitarrista del siglo XX incluye en sus programas tantas obras de los guitarristas y vihuelistas de los siglos XVI y XVII. Las obras de Corbeta, Milán y Sanz son verdaderos estrenos. No existe una Suite Española como tal en el catálogo de Pujol. Tampoco existe la Danza Gaditana.

¹⁶⁷ El programa inicia con Sor: Minuet, Étude. Tárrega: Prélude, Étude. Malats: Sérénade. Albéniz: Granada. Inclusión por vez primera en Francia de obras de Luys Milán: Pavana. Corbeta: Gavote. Sanz: Gallarde et Folia. R. de Visée: Prélude, Sarabande et Guigue. El programa también incluye a Bach: Prélude pour le Luth y Bourée. Para terminar, después de la pausa sigue con A. Broqua: Vidala, Echoes du Paysage (primera audición), Rythmes Campagnards. R. Petit: Nocturne (primera audición). M. de Falla: Hommage a Debussy. E. Pujol: Guajira, Sevilla (Evocación) (primera audición).

137	20/03/1934	Londres: Asociación de música de St. John's Institute	Primera audición de los cuartetos de Paganini en colaboración con el International String Quartet (IEI).
138	08/1934	Barcelona: Ràdio Associació de Catalunya	Presentación de Pujol para la radio. ¹⁶⁸
139	30/10/1935	Castellón de la Plana: Teatro Principal	Cuervas-Pujol. <i>Guajira Gitana</i> .
140	04/11/1935	Lleida: Teatro Victoria	Cuervas-Pujol. Entrega a los artistas de una placa conmemorativa cincelada en bronce ofrecida por la corporación municipal (RIE).
141	23/11/1936	Barcelona: Casal del Metge: III Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología	Conferencia-audición: primera ejecución histórica con vihuela (Francisco Simplicio, a partir del modelo de la vihuela del museo Jacquemart-André). Participa la soprano Concepció Badia D'Agustí (IEI).
142	02/05/1936	París	Pujol-Conchita Badía. Recital histórico con obras para canto y vihuela.
143	06/05/1936	París: Instituto de estudios hispánicos de la Universidad de París	Conferencia de Joaquín Rodrigo sobre los vihuelistas. Ilustraciones a cargo de Pujol en la vihuela (IEI).
144	14/06/1936	París: Instituto de estudios hispánicos de la universidad de París: III centenario de Lope de Vega	Conferencia del poeta Paul Valéry de la academia francesa. Recital de poemas y música de la época de Lope de Vega con Pujol a la vihuela.
145	11/05/1938	París: Salle Érard	Concierto de música española patrocinado por la sociedad de musicología de París en colaboración con la soprano Conchita Badía (IEI).
146	15/06/1938	Londres: Arts Theatre	Conferencia concierto: <i>La vihuela y los vihuelistas del siglo XVI</i> (IEI). ¹⁶⁹
147	20/07/1939	Londres: BBC	Cuervas-Pujol: Emisión de la BBC dedicada a la América latina. ¹⁷⁰
148	20/12/1939	Saint Jean de Luz	A beneficio de los antiguos combatientes (RIE).
149	06/02/1940	Hendaya	Concierto franco-español a beneficio de la Cruz Roja.
150	28/01/1941	Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando	Conferencia-concierto con la presentación del Padre Otaño, director del Real Conservatorio. Participa la cantante Dolores Rodríguez Aragón (IEI).
151	04/01/1942	Barcelona: Audición íntima en casa de la familia Vijande, calle Herraiz	Pujol toca guitarra y vihuela. Dúo con Matilde (IEI).
152	10/01/1942	Barcelona: Palau de la música catalana	Concierto de vihuela y canciones renacentistas con la colaboración de la cantante Carmen Alfonso y el conjunto vocal de cámara de Pich Santasusana (IEI).
153	18/01/1942	Barcelona: Amigos del arte	Cuervas-Pujol con la colaboración de la cantante Carmen Alfonso. Pujol toca guitarra y vihuela (IEI).
154	03/05/1942	Barcelona: Palau de la música catalana	Concierto dedicado al motete, madrigal y villancico español de los siglos XVI y XVII. Cantante Pura Gómez, la capilla clásica polifónica de Enrique Ribó, Pujol a la vihuela. Interpretan villancicos del XVI hallados por Pujol (IEI).
155	14/05/1942	Lleida: Cinema Capitolio	Cuervas-Pujol. Matilde toca flamenco. Emilio toca <i>Manola del Avapies y Guajira gitana</i> (IEI).
156	17/05/1942	Lleida: Palacio de la Paheria	Fiesta patronímica de la ciudad. Se repite el programa del concierto celebrado el 3 de mayo (RIE).
157	23/08/1942	Caldetas (Barcelona):Casino Colón	Cuervas-Pujol a beneficio de las obras de la iglesia parroquial. E. Pujol: <i>Coral (estudio) y Homenaje a Scarlati</i> (IEI).
158	1943		Recital en tres partes de Pujol. Toca <i>Estudi y Guajira</i> (IEI).
159	13/06/1943	Caldetas: Coll-Godó	Audición privada Pujol-Cuervas (IEI).

160	14/06/1943	Montserrat: sala de audiciones	Onomástica del abad P. Antonio María Marcet. E. Pujol: <i>Salve y Homenaje a Scarlati</i> (IEI).
161	05/10/1943	Lleida	Concierto de honor patrocinado por la diputación provincial. Con la pianista Ramona Sanuy Simón. Pujol toca <i>Guajira gitana</i> (RIE).
162	18/11/1943	Barcelona: Casal del Metge	E. Pujol: <i>Estudio en Si menor y Sevilla</i> (IEI).
163	21/11/1943	Barcelona: Casal del Metge	E. Pujol: <i>Estudio en Si menor y Sevilla</i> (IEI).
164	22/12/1943	Sabadell: Academia de Bellas Artes	E. Pujol: <i>Estudio en Si menor y Sevilla</i> (IEI).
165	15/09/1944	Granadilla: Iglesia Parroquial	Dúo Pujol-Cuervas. <i>Juan l'andaluz (bulería)</i> (M. Cuervas). E. Pujol: <i>Sevilla</i> (IEI).
166	05/11/1944	Lleida: Asociación de Música de Lérida	E. Pujol: <i>Homenaje a Scarlati (Estudio) y Sevilla (nocturno-evocación)</i> (IEI).
167	16/09/1946	Granadella: Fiesta mayor	E. Pujol: <i>Cubana, Estudio y Sevilla</i> (IEI).
168	09/12/1946	Lisboa: Sala del Conservatorio	Velada en memoria de Manuel de Falla. M. Falla: <i>Homenaje a Debussy</i> (IEI).
169	09/01/1947	Lisboa: Sala de la biblioteca del Conservatorio	Música de los vihuelistas españoles por primera vez en Lisboa. Participación de la cantante María Adelaide Robert (IEI).
170	19/01/1948	Lisboa: Emisora Nacional Radio Portuguesa	Cuervas-Pujol (IEI).
171	12/02/1948	Lisboa: Sala del Conservatorio	Participan Eugenio Montes, María Adelaide Robert, M. Cuervas y Pujol. E. Pujol: <i>Sevilla</i> (IEI).
172	17/03/1948	Lisboa: Sala de la Biblioteca del Conservatorio	Obras para tecla, vihuela y flauta: Santiago Kastner, E. Pujol, Eduardo Simões y Duarte Lino Pimentel (RIE).
173	04/06/1949	Barcelona: Biblioteca de Cataluña	Conferencia-concierto: <i>Ciencia y espíritu de nuestros vihuelistas</i> , con Teresa Fius y Emilio Pujol.
174	09/06/1949	Barcelona: Biblioteca de Cataluña	Conferencia-concierto: <i>Arraigo y difusión de la guitarra latina</i> , con Matilde Cuervas y Emilio Pujol.
175	20/11/1952	Villareal de los Infantes (Castellón): Primer centenario del nacimiento de Tárrega	Con la participación de Josefina Robledo, Pepita Roca, Daniel Fortea. E. Pujol: <i>Homenaje a Tárrega</i> (IEI). ¹⁷¹
176	14/01/1954	Lisboa: Museu Nacional de arte antiga, Centenario de Cristóbal Morales.	Coro Polyphonia: Mario de Sampaio Ribeiro (director). Participan: Olga Violante y María Adelaide Robert (canto), Emilio Pujol (vihuela) y Santiago Kastner (clavicordio) (IEI).
177	09/04/1954	París: Cité Universitaire de Paris, Colegio de España	Conferencia-concierto: <i>Vihuela y vihuelistas del siglo XVI</i> . Colabora la Soprano María Rosa Barbany (IEI).
178	15/07/1954	Madrid: Curso para extranjeros en la residencia de Relaciones culturales	Conferencia-concierto: <i>Los vihuelistas españoles y Formas musicales españolas a través de la guitarra</i> . Con María Rosa Barbany, M. Cuervas y E. Pujol. ¹⁷²
179	16/07/1954	Madrid: Curso para extranjeros en la residencia de Relaciones culturales	

¹⁶⁸ Vide: Revista Musical Catalana, XXVI, 312, diciembre de 1929, pp. 520-521. La reseña proporciona el programa completo.

¹⁶⁹ Hay dos localidades en Francia, cercanas a París que pueden corresponder a esta denominación: Saint Quentin, en Picardía, unos 130 kilómetros al noroeste de París, y Saint Quentin-en-Yvelines, 27 kilómetros al suroeste de París, muy cerca de Versailles.

¹⁷⁰ Programa completo: G. Sanz: Pavana. F. Sor: Dos minuets (sic). F. Tárrega: Allegro Brillante. Padre Donostia: Preludio Vasco. A. Broqua: Vidala. E. Pujol: Guajira (guitarrista: E. Pujol). Piezas de folklore andaluz: Granadinas, Soleares, Tientos, Malagueña, (guitarrista: Matilde Cuervas). G. Bizet: Melodía y Pastoral de L'Arlesienne. E. Granados: Intermezzo de Goyescas. I. Albéniz: Córdoba. A. Broqua: Tango. M. Falla: Danza del molinero (dúo Pujol-Cuervas).

¹⁷¹ Vide: Revista Musical Catalana, XXXI, 368, agosto de 1934, pp. 332-334.

¹⁷² Con la participación de la cantante Encarnación López La Argentinita y Bertram Harrison, clavicordio. Pujol estrena una vihuela hecha por Arnold Dolmetsch.

180	25/04/1957	Portugal: Castelo de Vide: Teatro Mousinho da Silva	Participa Luis Moitia, Ramón Herrera, Manuel Cubedo, María Adelaide Roberty Emilio Pujol (IEI).
181	07/05/1959	Lisboa: Palacio Ducal de Vila Viçosa	Música antigua y moderna: María Adelaide Robert (soprano), Emilio Pujol (vihuela), Santiago Kastner (Clavecín), José dos Santos Pinto (oboe), Alberto Ponce (guitarra), Otilio Almeida dos Santos (fagot) (IEI).

Fuente. Elaboración propia.

Las grabaciones de Pujol

Durante su vida, Pujol tuvo oportunidad de observar el progreso paulatino de las tecnologías para el registro sonoro y, durante algunos años, realizó un número limitado de grabaciones y ensayos poco satisfactorios para él, de acuerdo con los comentarios de María Adelaide Robert. Los pocos registros sonoros conservados, permanecieron durante años en el archivo Pujol–Robert de Barcelona, hasta poco después de que se pudiera hacer un registro de los mismos. Poco tiempo después fueron entregados a una persona de confianza de M. A. Robert y hasta la fecha se ignora su localización. Aparte de los discos aquí reseñados (*vide*: Tabla 2) existe en el archivo Pujol–Robert una grabación en cinta magnetofónica que, según María Adelaide, contiene la presentación de Pujol y Cuervas en la BBC de Londres.

Tabla 2. E. Pujol: Grabaciones

INTÉRPRETES		TÍTULOS	DATOS DE IDENTIFICACIÓN
1	Matilde Cuervas-E. Pujol	E. Granados – Intermezzo de Goyescas.	Inglaterra: The Gramophone Co. Ltd., 6312–10.
2	Matilde Cuervas (guitarra)	Granadinos, flamenco (andalusian–folk song)	Inglaterra: The Gramophone Co. Ltd., O.B. 6314 – 1.
3	Matilde Cuervas (guitarra) – Emilio Pujol (guitarra)	Cara A: M. Falla– <i>Danza del molinero</i> (de <i>El Sombrero de tres picos</i>) Transcripción a dos guitarras de E. Pujol. Cara B: M. Falla – <i>Danza</i> (de <i>La vida breve</i>) Transcripción. E.Pujol.	Inglaterra: La voz de su amo/disco Gramófono, BIEM/DA 4232. Probablemente 1932. ¹⁷³
4	Emilio Pujol	Sin títulos.	Inglaterra: Emidisc, E.M.I. Sales & Service.
5	Emilio Pujol	Cara I: F.Sor – <i>Étude</i> ; J.S. Bach– <i>Prélude</i> . Cara II: Mario Parodi– <i>Prélude</i>	Inglaterra: Presto: Orange Label.
6	E. Pujol–Matilde Cuervas	F. Sors– <i>Estudio en Si menor</i> (E. Pujol) <i>Danza andaluza</i> (M. Cuervas)	STEAVOX, S.T.E.A. Fechado en 07/06/1950.
7	Matilde Cuervas	Granadinas (andalusian folk song)	Inglaterra: The Gramophone Co. Ltd., O.B. 6315 – 1.
8	E. Pujol	Tárrega – (¿?)	Inglaterra: The Gramophone Co. Ltd., O.B. 6313 – 1.

9	Emilio Pujol (vihuela) María Cid (voz)	Romances et villancicos Espagnols du 16e. siècle (chant etvihuela) Cara A: Luis Milán <i>↖– Durandarte, romance.</i> Cara B: Fuenllana <i>↖– Paseábase el rey moro, romance</i> Vásquez – <i>Vos me matasteis, villancico</i> ; Pisador – <i>A las armas moriscote.</i>	Francia: L'anthologie sonore, AS44; AS 45, Dur.: 6:30, año 1935. ¹⁷⁴
10	Curt Sachs (directeur artistique); Emilio Pujol (vihuela); Van Leeuwen Boomkamp (gambe); Erwin Bodky (clavecín)	<i>Musique instrumentale en Espagne au 16e. siècle</i> Cara A: Luis Milán – <i>Trois pavanas pour vihuela</i> ; Cara B: Diego Ortiz – <i>Ricercada pour viole de gambe</i>	Francia: L'Anthologie Sonore, AS46; AS90, año 1936. ¹⁷⁵
11	E. Pujol (¿?)	Sin títulos	Francia: Disques Pyral.
12	E. Pujol (¿?)	Sin títulos	Francia: Disques Pyral.
13	E. Pujol (vihuela); María Cid (voz)	Luis Milán– <i>Durandarte</i>	Francia: P.F. Échantillon, A.L [...45.
14	María Cid (chant)–E. Pujol (guitare)	<i>Romances et Villancicos Espagnols (16e. siècle)</i> Luis Milán– <i>Durandarte, Romance</i>	Francia: P.F. Échantillon, A.L. 45.
15	E. Pujol	Luis Milán – <i>3 pavanas</i>	Francia: P.F. Échantillon, N. A. L [... 51.
16	E. Pujol	Luis Milán – <i>3 pavanas</i>	Francia: P. F. Échantillon, A. L [...46.

Fuente. Elaboración propia

¹⁷³ Una nota dirigida a Pujol en París por un agente de la BBC, le comunica la oferta y fechas y una retribución de 35 libras. En el programa tocan obras de Pujol (Guajiras), Solos de flamenco de Cuervas, dúos de Rodrigo, Granados, Barbieri y Falla.

¹⁷⁴ En catálogo, núm. 160.

¹⁷⁵ Existe una grabación histórica del evento: Rosa Barbany (Soprano); Emilio Pujol (Vihuela), Spanish Songs, EMEC, E-050, 2002.

CAPÍTULO III

EMILIO PUJOL: MAESTRO

Ilustración 13. E. Pujol y Matilde Cuervas con sus discípulos, década de 1950



Fuente. Archivo Pujol–Robert.

A principios de la década de 1920, Pujol contaba 34 años, acababa de regresar de su primer viaje a Hispanoamérica y se hallaba en plena forma física. Su curiosidad intelectual y su necesidad de continuar su desarrollo como artista le deciden a mudarse a París. Ahí es recibido por sus amigos, la familia Viñes, hermano, esposa e hijos del pianista catalán Ricard Viñes.¹⁷⁶

Ésta también es la época en la que comienza su labor docente, aunque quizás de manera privada e intermitente debido a sus constantes viajes. Un folletín informativo lo menciona como profesor de guitarra del Middlessex College of music, situado en Uxbridge, cerca de Londres. El folleto no está fechado y no hay datos sobre la duración de este trabajo.¹⁷⁷ Algunas cartas y

¹⁷⁶ Un registro de matriculación de la Préfecture de Police en París, del 11 de febrero de 1924, ubica a Pujol y a Matilde Cuervas habiendo en la Rue Bouganville, dando como fecha de llegada a París el 18 de octubre de 1923.

¹⁷⁷ El folleto se encuentra en el Institut d'Estudis Ilerdencs, en una recopilación de programas de mano y recortes de prensa preparada por María Adelaide Robert. De acuerdo con los datos obtenidos en relación con sus conciertos, Pujol ofreció su primer concierto en Londres en diciembre de 1912. Posteriormente vuelve a presentarse en Londres en mayo de 1914, en 1921 y 1927. En 1928 se presenta

fotografías encontradas sugieren la práctica de la enseñanza privada, lo que además estaba muy en uso en esa época.

La actividad que despliega Pujol en estos años es enorme, pues simultáneamente a sus frecuentes apariciones como solista, a partir de 1926 comienzan a aparecer los primeros resultados de sus investigaciones sobre la historia de la guitarra y sus publicaciones de música para guitarra en la casa Max Eschig. Ya en 1930, durante su segunda visita a Sudamérica, se publica el texto *La guitarra y su historia* y además su famoso ensayo *El dilema del sonido en la guitarra*.¹⁷⁸ Durante estos años también debió de haber preparado la mayor parte de los textos, ejercicios y estudios que constituirían una de las obras didácticas más ambiciosas y mejor logradas que se han escrito en toda la historia de la guitarra: la *Escuela Razonada de la Guitarra*.

La Escuela Razonada de la Guitarra

La génesis de esta obra se encuentra en los años 1902–1909, cuando Pujol tuvo la fortuna de recibir lecciones de Francisco Tárrega, considerado por discípulos y colegas como el mejor guitarrista de la época, un gran maestro y el creador de la moderna técnica de la guitarra. Aunque Tárrega nunca publicó un método, su catálogo de composiciones contiene una cantidad importante de obras didácticas, la mayor parte de las cuales permanecieron inéditas hasta fechas recientes. Es este legado, junto con la experiencia acumulada por Pujol durante su trabajo e investigaciones en los años posteriores, lo que culmina con la redacción de la *Escuela Razonada de la Guitarra*.

Ya en su publicación de 1926, Pujol lamenta que las obras didácticas de Tárrega permanezcan dispersas e inéditas y pide una “mano bienhechora” que reúna y publique estos tesoros para la “gloria de la guitarra”.¹⁷⁹ Ahí mismo manifiesta su intención de abordar de manera más extensa y con ejercicios prácticos la exposición de los aspectos técnicos del instrumento.¹⁸⁰ Ya cerca del final de su artículo, Pujol se lamenta de la falta de una obra que comprenda todos los principios de la técnica moderna y anota, como una causa posible de esto, la carencia de cursos formales de guitarra en las instituciones de enseñanza musical.¹⁸¹ Hacia 1920 aproximadamente, Pujol compone su primer *Estudio* para guitarra, aunque probablemente entonces no había concebido la idea de crear una obra didáctica de tal magnitud como la que nos ocupa. Éste y otros estudios más fueron publicados independientemente de la *Escuela Razonada de la Guitarra* (*vide*: Tabla 3). Varios de ellos fueron incluidos posteriormente en alguno de los cuatro libros.¹⁸²

en tres ocasiones durante los meses de marzo, junio y diciembre. Según certificado de registro británico expedido el 11 de mayo de 1928, Pujol estuvo en Inglaterra desde el 9 de mayo hasta fecha desconocida. Posteriormente regresa a Inglaterra el 29 de noviembre y permanece al menos hasta el 14 de diciembre. Pujol no regresa a Inglaterra hasta enero de 1933. Se registran otras tres presentaciones: en 1934, 1938 y 1939. Se documenta una visita más con otro documento de identidad similar hallado en el archivo Pujol-Robert. Según éste, Pujol y Cuervas llegan a Folkstone, Inglaterra, el 25 de noviembre de 1936 y permanecen hasta el 7 de enero de 1937, regresando a Francia por Boulogne-sur-Mer.

¹⁷⁸ Ambos en Ricordi Americana.

¹⁷⁹ Emilio Pujol, «La guitare, aperçu historique et critique des origines et de l'évolution de l'instrument», en *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, vol. III, París, Delagrave, 1926, p. 2015.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 2019.

¹⁸¹ «Il est à regretter que l'œuvre didactique renfermant tous les principes de la technique moderne n'existe pas encore. La faute peut être imputable au manque de toute protection officielle dont, un peu partout, souffre la guitare». *Vide: Ibidem*, p. 2035.

¹⁸² En marzo de 1920 Pujol programa un *Estudi*, composición propia, en concierto. Se trata seguramente del *Estudio 7, Ondinas*, fechado en 1921 y publicado poco después por Ricordi. *Vide*: catálogo, núm. 170.

Tabla 3. E. Pujol: Estudios de la *Escuela Razonada de la Guitarra* (ERG) publicados previamente

CAT.	NOMBRE	EDITADO	ERG
084	Exercices en forme d'études, I, Allegreto	1931, Max Eschig, París	Estudio I, Libro II
106	Exercices en forme d'études, III, Cantabile	1931, Max Eschig, París	Estudio XXIV, Libro III
059	El abejorro, fragmento	1935, La Chitarra, Bolonia	Ejercicio 84, Libro II
096	Estudios Para Guitarra Grado Superior, I, Allegro	1946, Boileau, Barcelona	Estudio XIII, Libro III
098	Estudios Para Guitarra Grado Superior, II, Allegreto	1946, Boileau, Barcelona	Estudio XV, Libro III
100	Estudios Para Guitarra Grado Superior, III, Vivace	1946, Boileau, Barcelona	Estudio XVII, Libro III
113	Estudios Para Guitarra Grado Superior, IV, aire de zortzico	1946, Boileau, Barcelona	Estudio XXI, Libro III
122	Estudios Para Guitarra Grado Superior, V, Allegro Vivace	1946, Boileau, Barcelona	Estudio XL, Libro IV

Fuente. Elaboración propia.

Para esta obra, el compositor español Manuel de Falla escribe un prólogo que resalta el papel de la guitarra dentro de la historia de la música española, sin olvidar su influencia en músicos como Scarlati, Glinka, Debussy y Ravel.¹⁸⁴ Aunque la relación entre Pujol y Falla se remonta a sus primeros años en París, entre 1921 y 1923, es entre 1927 y 1936 cuando se encuentran datos en su correspondencia. Según ésta, desde el 19 de mayo de 1931, Pujol habría solicitado a Falla que escribiera el prefacio para su método, cuyos dos primeros volúmenes debían estar ya —por lo menos— en borrador, pues es de suponer que éste último necesitaría conocer la obra sobre la que iba a escribir. Luego de muchas cartas que se cruzan y que se refieren, entre otras cosas, a problemas de salud de Falla y de su hermana, éste enviará a Pujol su prefacio en diciembre de 1932.

¹⁸³ Emilio Pujol, «La guitare, aperçu historique et critique des origines et de l'évolution de l'instrument», en *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, vol. iii, París, Delagrave, 1926, p. 2015.

¹⁸⁴ Vide: Emilio Pujol, *Escuela razonada de la Guitarra Libro I*, Buenos Aires, Casa Romero y Fernández, 1934, p. 7.

El 13 de enero de 1933, desde Londres, Pujol agradece a M. de Falla el envío del esperado texto.¹⁸⁵ Por sí mismo, este texto es una joya que adorna esta obra didáctica y que pone de relieve la importancia que tuvo en su momento:

[...] Pero volvamos a la obra con que usted nos regala. Desde los lejanos tiempos de Aguado, carecíamos de un método completo que nos transmitiera los progresos técnicos iniciados por Tárrega. Usted con el suyo, logra excelentemente esta finalidad, a la que une su magnífica aportación personal, beneficiando así, no solo al ejecutante, sino también al compositor de aguda sensibilidad, que hallará en su método motivos que la exalten al descubrir nuevas posibilidades instrumentales. Por todo ello reciba, con mi efusiva felicitación, un abrazo de su fiel amigo que le admira y quiere.¹⁸⁶

De acuerdo con el propio Pujol, el plan general de la obra (*vide*: Tabla 4), con su división en cinco partes, estaba ya trazado en 1923.

Tabla 4. E. Pujol: *Escuela Razonada de la Guitarra*: plan general de la obra¹⁸⁷

	CONTENIDO
Libro I	«Contiene una exposición teórica, base fundamental de toda práctica correctamente encauzada, y otra general de las propiedades orgánicas del instrumento susceptibles de orientar al músico que, desconociéndolas, sintiera su atracción».
Libro II	«Inicia el estudio práctico y progresivo de las dificultades técnicas con el doble propósito de ser útil al principiante, como a todo aquel que, por haberse formado sin normas bien fundadas, tuviera defectos que corregir».
Libro III	«Ofrece el mismo trazado didáctico, material de trabajo de más amplio desarrollo para lograr con práctica asidua, consciente y ordenada, el dominio de obras cuya interpretación requiera ya, un grado elevado de ejecución, musicalidad y buen sentido estético».
Libro IV	«Expositivo y dinámico a la vez, es ante todo, un libro de trabajo. Ampliando el contenido esencial de los tres anteriores, aporta nuevos ejemplos y ejercicios complementarios, en su mayor parte inéditos, que, abreviados en fórmulas mnemónicas de fácil retención transponibles a diferentes cuerdas, ámbitos y tonos, pueden contribuir del modo más eficaz a la desenvoltura y sincronización de los dedos con la mente; base ineludible para todo aquel que se proponga alcanzar el completo dominio de la técnica instrumental. Estos se completan con una serie de Estudios y Variaciones de finalidad didáctica sobre un tema de Aguado, que como grano que se hizo espiga, resumen las principales fases de la técnica desde el arpeggio fácil con tres dedos, hasta el tema fugado».

¹⁸⁵ Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, Sala Emili Pujol. Colección en fotocopia de la correspondencia entre Pujol y Falla entre 1927 y 1936. Bastante ilegible, particularmente las cartas de Falla. Hay que señalar que en el libro de Pujol el prefacio se ha fechado equivocadamente: 1933 en lugar de 1932, y que J. Riera anota que el 6 de enero de 1933 Pujol recibe en París el prefacio. *Vide*: Juan Riera, *Emilio Pujol*, Lleida, Instituto de Estudios Ilerdencs, 1974, p.139.

¹⁸⁶ Emilio Pujol, , p. 7.

¹⁸⁷ El texto de esta tabla fue escrito por Pujol para su cuarto libro. *Vide*: Emilio Pujol, *Escuela Razonada de la Guitarra*, Libro iv, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1971, pp. 7 y 8.

Libro 5V	«Reservo para el quinto libro, el resumen de mis experiencias sobre Interpretación, Transcripción, Composición, Pedagogía, Estética y Ética de la Guitarra en su marcha evolutiva, para que el guitarrista actual pueda encontrar de un modo empírico si es necesario, las causas y razones en que se apoya el ejercicio de su arte».
----------	---

Fuente. Elaboración propia.

Hay que recordar también que en 1930, durante su segundo viaje a Sudamérica, Pujol habría concertado con la casa Romero y Fernández la publicación de varias de sus obras, entre ellas su método, por lo que seguramente entonces ya llevaría por lo menos un borrador de la misma.¹⁸⁸

También es de observar la escasa actividad concertística registrada durante los años 1931 a 1933, lo que le habría permitido dedicarse a la composición y redacción de su obra didáctica. Es seguro afirmar que los primeros dos libros estaban listos para su publicación a principios de 1933,¹⁸⁹ al contar ya con la introducción escrita por M. de Falla. Seguramente por cuestiones editoriales, su salida fue demorada hasta 1934 para el primer libro y un año después para el segundo.¹⁹⁰ En cuanto al libro tercero, Pujol mismo informa en su proemio: «Por causas ajenas a nuestra voluntad, este libro tercero de la *Escuela Razonada de la Guitarra* terminado en 1936, no ha podido ser editado hasta el momento actual».¹⁹¹

Hubieron de pasar dieciocho años para que el tercer libro pudiera ser publicado en septiembre de 1954. El cuarto libro corre igual suerte, ya que estaba listo desde febrero de 1967 y su salida se retrasa hasta 1971.¹⁹² Por último, hay que mencionar que, aunque en el libro cuarto se menciona un quinto libro,¹⁹³ éste nunca se terminó. Se sabe que Pujol trabajó en él hasta el último día de su vida y que la mayor parte de los borradores de este texto fueron recogidos por María Adelaide Robert, su viuda, y enviados a Héctor García,¹⁹⁴ su asistente en los cursos internacionales de Cervera desde 1969 (*vide*: Tabla 5).

¹⁸⁸ imperecedero. Quizá el de más trascendencia histórica, fue el concierto firmado con la editora Romero y Fernández para la publicación del método *Escuela Razonada de la Guitarra*, del que se imprimieron inmediatamente los dos primeros volúmenes que alcanzaron muy pronto renombre universal [...]. Evidentemente el método no fue publicado inmediatamente, pero este párrafo nos permite suponer que ya había un avance suficiente para que Pujol lo mostrara y entusiasmara a los editores. *Vide*: Juan Riera, *Emilio Pujol*. Lleida, Instituto de Estudios Ilerdenses, 1974, p. 45.

¹⁸⁹ En el catálogo de la Fundación Pública Institut d'Estudis Ilerdenses de la Diputación de Lleida, se ha encontrado un registro de una edición de la *Escuela Razonada de la Guitarra*, editada en Ricordi Americana y fechada en 1933. Es posible que se trate de un error, pero no se aparta mucho de lo que los datos indican. También en esta misma fuente se encuentra otro ejemplar de la misma obra, este sí editado por la casa Romero y Fernández, que proporciona el nombre del traductor de la versión francesa del texto: J. M. de La-Hanty. *Vide*: <<http://www.fpiei.es/ca/index.asp>>, acceso el 17 de marzo 2009.

¹⁹⁰ 10 de noviembre de 1935. La fecha está tomada de la primera edición, cuyos cuatro ejemplares se encuentran en el Archivo Pujol Robert. Riera anota en su libro el año 1937 como fecha de edición, aunque más adelante en el mismo texto señala la fecha correcta. *Vide*: Juan Riera, , pp. 140–175. También T. Heck data este libro en 1937. *Vide*: Thomas Heck, «Pujol, Emilio», en *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, vol. 20, New York, Macmillan Publishers, 2001, pp. 594–595.

¹⁹¹ *Vide*: Emilio Pujol, *Escuela Razonada de la Guitarra Libro III*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1954, p. 11.

¹⁹² Una carta consultada en el Archivo Pujol–Robert, del 5 de enero de 1968, dirigida a unos amigos que no han sido identificados (Pierre y François), menciona que el original estaba en manos de los editores desde el 1 de febrero de 1967.

¹⁹³ *Vide*: Emilio Pujol, *Escuela Razonada de la Guitarra Libro IV*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1971, p. 8.

¹⁹⁴ (1930). Asistente de Pujol en sus cursos desde 1969. *Vide*: Francisco Herrera, *Enciclopedia de la Guitarra en CD-ROM*, Valencia, Piles Editorial de Música, 2006, p. 755.

Tabla 5. E. Pujol: Los cinco libros de la *Escuela Razonada de la Guitarra*

TERMINADO EN:	EDITADO EN:	LIBRO:
1933	1934	<i>Escuela Razonada de la Guitarra, Libro I</i> , Buenos Aires, Casa Romero y Fernández.
1933	10 de noviembre de 1935	<i>Escuela razonada de la guitarra, Libro II</i> , Buenos Aires, Casa Romero y Fernández.
Septiembre de 1926	1954	<i>Escuela Razonada de la Guitarra, Libro III</i> , Buenos Aires, Ricordi Americana
Febrero de 1967	1971	<i>Escuela Razonada de la Guitarra, Libro IV</i> , Buenos Aires. Ricordi Americana.
Inconcluso		<i>Escuela Razonada de la Guitarra, Libro V.</i>

Fuente. Elaboración propia.

La *Escuela Razonada de la Guitarra* fue publicada originalmente como edición bilingüe en castellano-francés. Luego de la edición original, la obra fue traducida y publicada en diferentes lenguas: griego, japonés, italiano, danés, alemán, ruso e inglés (*vide*: Tabla 6).¹⁹⁵

Tabla 6. Otras ediciones de la *Escuela Razonada de la Guitarra*

EDITOR Y/O TRADUCTOR	TÍTULO	LUGAR	EDITORIAL	AÑO
Gaetanos, Michel	Escuela Razonada de la Guitarra: basada en los principios de la técnica de Tárrega / Edición bilingüe en griego- francés	Atenas	Ed. Musicales Michel Gaetanos	1952
Pujol, E.	Escuela Razonada de la Guitarra / Ongaku no tomo edition (edición en japonés)	Buenos Aires	Ricordi Americana	1956
Terzi, Benvenuto	Metodo razionale per chitarra. Basato sui principi della Scuola di Tarrega, volumen I	Milán	Ricordi, E.R. 2775	1961
Terzi, B.	Metodo razionale per chitarra: basato sui principi della scuola di Tarrega, volumen II	Milán	Ricordi, E.R. 2776	1961
Gorki Schmidt, Jyte	Escuela Razonada de la Guitarra: basada en los principios de la técnica de Tárrega (Dansk overaetelse)	Copenhague	Enstrom & So- dring, Musikfor- lag	1976
Moser, Wolf	Theoretisch Praktische Gitarren Schule aufgebaut auf den Grundsätzen der Technik Francisco Tárregas, Volumen I	Munich	G. Ricordi & Co.	1978, 1981
Moser, Wolf	Theoretisch Praktische Gitarren Schule aufgebaut auf den Grundsätzen der Technik Francisco Tárregas, Volumen II	Munich	G. Ricordi & Co.	1978, 1981
Moser, Wolf	Theoretisch Praktische Gitarren Schule aufgebaut auf den Grundsätzen der Technik Francisco Tárregas, Volumen III	Munich	G. Ricordi & Co.	1978, 1981

¹⁹⁵ *Vide*: La Mañana. Lleida, 16 de noviembre, 1980.

Moser, Wolf	<i>Theoretisch–praktische Gitarrenschule aufgebaut auf den Grundsätzen der Technik Francisco Tárregas, Volumen IV</i>	Munich	G. Ricordi & Co.	1978, 1981
Polikarpov, I.	<i>Shkola igry na shestrunnoi gitare</i>	Moscú	Editorial Sov. Kompozitor	1982, 1983, 1988
Ophee, Ma–tanya / Jeffery, Brian	Guitar school: a theoretical–practical method for the guitar based on the principles of Francisco Tárrega / vol. I y II	Boston	Editions Orphée	1983
Segal, Peter	Guitar school: a theoretical–practical method for the guitar based on the principles of Francisco Tárrega / vol. III	Boston	Editions Orphée	1991

Fuente. Elaboración propia.

De 1940 a 1963: los cursos internacionales

Aproximadamente en mayo de 1940, Pujol traslada su residencia definitiva a Barcelona. La Guerra Civil Española acaba de terminar y en Europa la Segunda Guerra Mundial se extiende por distintos territorios, incluyendo París. Pujol continúa con su labor de investigador y comienza a colaborar en la edición de las obras de los vihuelistas españoles con el recientemente creado Instituto Español de Musicología del CSIC, dirigido por Higinio Anglès.¹⁹⁶ Al mismo tiempo su prestigio como docente hace que en enero de 1945,¹⁹⁷ el Ayuntamiento de Barcelona instaure bajo su dirección el curso *Vihuela histórica y su literatura* en la Escuela Municipal de Música.¹⁹⁸ Esta última posición no fue ejercida por mucho tiempo, ya que algunos años después el puesto le fue conferido a Juan Parras del Moral.¹⁹⁹ Hasta 1954, Pujol todavía se presentaba formalmente como: «profesor de guitarra en el Conservatorio Nacional de Lisboa y de Vihuela en el Conservatorio Superior Municipal de Barcelona».²⁰⁰

En 1946, Ivo Cruz, director del Conservatorio Nacional de Lisboa, invita a Pujol a hacerse cargo de un curso de guitarra, cargo que mantendría hasta 1969.²⁰¹ Un año más tarde, el 15 de marzo de 1947, tendría lugar la primera presentación de alumnos de este curso.²⁰² Hacia finales de la década de 1940, Pujol también aparece como profesor en la École Normale de Musique de París.²⁰³

¹⁹⁶ El Instituto Español de Musicología fue creado el 27 de septiembre de 1943 como una rama del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Desde el principio estuvo bajo la dirección de H. Anglès. Vide: José Vicente González Valle, «Anglès Higinio», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 6, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000, pp. 430–432.

¹⁹⁷ Este dato lo confirma el periódico barcelonés *El noticiero Universal*, el 23 enero de 1945. En una nota que habla de la creación del curso de vihuela histórica y su literatura (entre muchos otros) que se abrirían en febrero de 1945 y que estaría cargo de Emilio Pujol.

¹⁹⁸ Juan Riera, *Emilio Pujol*, Lleida, Instituto de Estudios Ilerdenses, 1974, p. 142. En 1946 la Escuela Municipal de Música de Barcelona organiza una conferencia–concierto el 12 de febrero. Participan Emilio Pujol, la soprano Marcela Torres, Magdalena Espinet y Antonio Francisco a la vihuela. En este programa Pujol es presentado como profesor de vihuela de esta institución (el programa se encuentra en los archivos del Instituto de Estudios Ilerdenses).

¹⁹⁹ En una carta de Segovia a Pujol, fechada el 26 de septiembre de 1953, se comenta el problema de la Escuela Municipal de Música, aunque no se proporcionan detalles. Juan Parras del Moral, guitarrista nacido en 1891, en Jaén, y que, como Segovia, llegara a Barcelona en 1915, ocupó la plaza de profesor de guitarra en la Escuela Municipal de Música, desde el 28 de septiembre de 1931, sucediendo a Juan Nogués. Vide: D. Prat, «PARRAS DEL MORAL, Juan», en *Diccionario de Guitarristas*, Buenos Aires, Casa Romero y Fernández, 1934, p. 238.

²⁰⁰ Vide: Emilio Pujol, *Escuela Razonada de la Guitarra Libro III*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1954, p. 11.

²⁰¹ Vide: Juan Riera, , p. 143. También en Lisboa, el periódico *Jornal do Comercio*, 27 de noviembre de 1946, publica una pequeña nota donde avisa de la creación de un curso temporal de guitarra española a cargo de Pujol. El año 1969 es el último del que se conservan programas de conciertos de los alumnos de Pujol en los cursos del Conservatorio Nacional de Lisboa.

²⁰² *Ibidem*, p. 143.

²⁰³ No se han obtenido datos precisos de este nombramiento. El propio Pujol cita, en un texto autobiográfico, este nombramiento inmediatamente después de su ingreso como profesor en la Academia Chigiana (alrededor de 1953). Vide: Juan Helguera, «Autobiografía, Emilio Pujol», en *Guitarra de México. Revista trimestral*, año II, núm. 3, 1986, pp. 42–44. En un folleto informativo de la École Normale de Musique, Pujol aparece listado como profesor de guitarra junto con M. Wacrenier. Vide: *Bulletin de l'École normale de musique de Paris*, año 1, núm. 4, julio de 1958. F. Herrera proporciona una lista de los primeros centros donde se impartían clases formales de guitarra. En esta lista, Pujol aparece como profesor de la École Normale de París y del Conservatorio Nacional de Música de Lisboa, en el año de 1947. Vuelve

El 15 de agosto de 1953, invitado por Andrés Segovia, Pujol dirige durante la ausencia de éste, el curso de guitarra en la Accademia Chigiana. Dos años más tarde, su colaboración se convierte en un curso de vihuela y guitarra barroca, que durará hasta 1963. El propio Pujol cuenta este acontecimiento:

Por uno de estos misteriosos designios que actúan sobre la vida de los hombres y cuando menos lo esperaba me encuentro en Italia. Era uno de mis grandes deseos entre los pocos que me quedan. Ved como ha sido: el día 13, fecha triste para nosotros (murió papá) mientras trabajaba en él. Mas corrigiendo mis próximas ediciones me traen de Torrebeses un aviso de conferencia urgente con Madrid. Era de Segovia que me ofrecía por encargo del Conde Chigi de Siena un curso de un mes en su academia con gastos pagados de viaje en avión para mí y una retribución de 200000 liras por el curso. Pero había que empezar el curso el día 18. La cosa era más que tentadora, pero difícil por los muchos problemas que presentan ahora los viajes al extranjero. Decidimos probar suerte y ésta nos fue favorable. Encontramos por rara casualidad a nuestro amigo Vijande en Barcelona quien nos allanó todas las dificultades. Así se pudo resolver todo en dos días y el 19 salíamos en avión de Barcelona para llegar a Roma después de tres horas de vuelo y llegar a Siena a las 10 de la noche. Los alumnos inscritos al curso (14) nos esperaban en el andén con muestras expresivas de verdadera alegría y el Conde Chigi había enviado en su representación a uno de los profesores de la Academia que nos llevó al Palazzo Ravizza, hotel donde quedamos instalados. Es un Palacio antiguo convertido en pensión lujosa. Estamos muy bien instalados y tenemos dos ventanas desde las que se divisa un panorama magnífico.²⁰⁴

a aparecer mencionado en 1957, otra vez en la École Normale de Musique en París, ahora asistido por Lily Wacrenier. Vide: Francisco Herrera, «Centros docentes de guitarra», en *Enciclopedia de la Guitarra en CD-ROM*, Valencia, Piles Editorial de Música, 2006, p. 387.

²⁰⁴ Este texto, como muchos otros que pueden encontrarse en el Archivo Pujol-Robert ha sido mecanografiado por María Adelaide Robert. El original no se ha encontrado. No se sabe si se trata de un diario o de una carta dirigida a alguien. Está fechado en Siena, el 25 de agosto de 1953

Ilustración 14. De izquierda a derecha: E. Pujol, Pau Casals, Gaspar Casadó, hacia 1955



Fuente. Archivo Pujol–Robert.

Hacia 1960, la vida de Pujol se reparte entre sus clases en Lisboa durante los meses de abril y mayo, su curso en Siena en el mes de septiembre, breves estancias en París y más largas en Barcelona. Viudo y sin hijos de su primer matrimonio, dedica gran cantidad de tiempo a la docencia en cualquier lugar donde se encuentre. Francisco Alfonso, Manuel Cubedo, Javier Hinojosa, Isaac Nicola, son ejemplos de discípulos predilectos que llegaron a compartir por temporadas el hogar de Pujol.

Ahora, la labor docente es el centro de su vida profesional, pero dedica, además, tiempo para trabajar en sus diferentes ediciones, resaltando en estos años la publicación de su estudio biográfico sobre Tárrega. A inicios de 1961, presenta en una emisora de radio de París una serie de programas sobre la historia de la guitarra y participa como jurado en el concurso de guitarra del Organismo de Radio y Televisión Francesa.²⁰⁵

En una carta fechada el 10 de octubre de 1963, el Conde Chigi le comunica a Pujol la cancelación de los cursos de vihuela de la Academia Chigiana.²⁰⁶

²⁰⁵ *Le Guide du Concert*, París, 5 de mayo de 1961, y 13 de octubre de 1961. Ambas citan las emisiones de radio donde Pujol habla de la historia de la guitarra, y la invitación de Robert Vidal a Pujol para que actúe como jurado. Institut d'Estudis Ilerdencs, colección de recortes de prensa.

²⁰⁶ Carta de Guido Chigi Saracini del 10 de octubre de 1963: «Illustre e Gentile maestro Pujol, Il consiglio direttivo della fondazione di questa accademia mi osserva il forte costo annuale dei corsi e mi costringe a ridurli, sacrificando i meno importanti e i meno frequentati. Purtroppo, fra questi é quello di vihuela, da lei superiormente diretto e condoto! Le comunico ciò con vivo dispiacere, togliendo mio malgrado il corso stesso da quelli dell'Accademia! Spiacentissimo di non poterla rivedere qua l'anno prossimo, le unisco il mio ringraziamento per la sua collaborazione datami per si lungo tempo e la ossequio affettuosamente devoto unendole il ricordo di Fabiola, assieme alla quale la prego ricordarmi alla gentile signora».

Los discípulos de Pujol

Ilustración 15. E. Pujol en clase, década de 1960



Fuente. Archivo Pujol–Robert.

De acuerdo con F. Herrera, el guitarrista Francisco Alfonso comienza a estudiar guitarra en Barcelona bajo la dirección de E. Pujol cuando contaba seis años de edad, esto es hacia 1914.²⁰⁷ Desde entonces hasta 1976, cuando dirige su último curso internacional en la ciudad de Cervera, Pujol suma más de sesenta años en el ejercicio de la docencia, en Barcelona, París, Londres, Lisboa, Siena, Lleida y Cervera. Un lapso como éste señala una vocación intensa y también una gran aceptación de su magisterio, situación que se ha intentado documentar con una búsqueda de sus discípulos.

El anexo II,²⁰⁸ recoge una relación de discípulos de E. Pujol. La lista no hace distinción entre quienes asistieron solamente a algún curso o aquellos que estudiaron durante periodos de tiempo más prolongados. En este sentido, la palabra discípulo se aplica a quienes tuvieron alguna relación personal de enseñanza–aprendizaje con Pujol. La mayor parte de los nombres de esta lista se han tomado de programas de mano de los conciertos realizados durante los cursos dictados por Pujol. Los documentos han sido consultados en el Institut d’Estudis Ilerdencs. La recopilación de estos fue hecha por María Adelaide Robert y suma 221 estudiantes de diferentes nacionalidades.

Casi no se han encontrado datos sobre los discípulos de Pujol en París, ni siquiera los de la École Normale de Musique. Faltan también muchos que debieron atender sus clases en Barcelona en la década de 1940. De todos modos, esta lista permite observar el alcance e influencia de Pujol

²⁰⁷ Vide: Francisco Herrera, «Alfonso Francisco», en *Enciclopedia de la Guitarra en CD–ROM*, Valencia, Piles, Editorial de Música, 2006, p. 46. De Francisco Alfonso (1908–1940), F. Herrera también menciona que hizo su debut profesional en Barcelona a la edad de 12 años. Se ha encontrado un dato donde se menciona lo que puede ser el primer concierto de F. Alfonso, que habría sido en la Associació Catalana d’Artistes (la fuente anota “Francesc Alonso”). Vide: *Revista Musical Catalana*, XIX, 225–226, setembre–octubre de 1922, p. 240.

²⁰⁸ Cfr.: Anexo II, pp. 219.

en la formación de los guitarristas del siglo xx, y la difusión de sus enseñanzas por más de veinte países del mundo: Alemania, Argentina, Australia, Brasil, Bulgaria, Chile, Dinamarca, España, Estados Unidos, Filipinas, Finlandia, Francia, Grecia, Holanda, Inglaterra, Italia, Japón, México, Perú, Portugal, Uruguay, Suecia y Venezuela.

Los cursos internacionales de Lleida y Cervera

Luego de la cancelación de los cursos de Siena, el Ayuntamiento de Lleida y la agrupación Orfeo Lleidatà, se hacen cargo de organizar en España una exitosa serie de cursos internacionales presididos por Pujol, el primero de los cuales iniciaría el 28 de junio de 1965. Los cursos se moverán a la ciudad de Cervera en 1969 y continuarán bajo su dirección hasta 1976.

Durante los últimos años de su vida, Pujol recibió gran cantidad de reconocimientos a su labor, por parte de organismos locales, nacionales e internacionales. Sin embargo, ninguno de ellos se compara con su éxito como maestro, evidenciado por las carreras de todos aquellos que tuvieron la oportunidad de asistir a sus clases. Muchos de ellos son ahora, por mérito propio, grandes concertistas y maestros. Las obras didácticas de Pujol —que siguen reeditándose—, coexisten con otras más modernas en los cursos de conservatorios y escuelas de música de todo el mundo.

Desde 1963, fecha de su segundo matrimonio, Pujol comparte su vida y sus trabajos con la cantante portuguesa María Adelaide Robert, antigua discípula suya de sus primeros cursos en Lisboa.²⁰⁹ Es ella quien se ha encargado de rescatar y conservar el legado que, en sus 94 años de vida, dejó el maestro a los guitarristas del mundo.

Emilio Pujol fallece en su residencia de Barcelona el 15 de noviembre de 1980. Los últimos momentos de su vida los pasa trabajando en su obra inconclusa, el quinto libro de la *Escuela Razonada de la Guitarra*.²¹⁰

²⁰⁹ Según consta en el acta de matrimonio fechada en Roma, Parroquia de San Agostino, el 30 de agosto de 1963. María Adelaide Robert Salgado nace en Ameixoeira, Portugal el 10 de marzo de 1910 y fallece en Barcelona el 1 de diciembre 2010. Fue hija de Carlos Guilherme Robert y Emilia Eugenia do Rosario Salgado.

²¹⁰ Según el certificado de defunción expedido por el Registro Civil de Barcelona, el 24 de noviembre de 1980 y que certifica la muerte de Emilio Pujol. Documento hallado el 29 de abril de 2003, en el Archivo Pujol-Robert.

CAPÍTULO IV

EMILIO PUJOL: MUSICÓLOGO

Ilustración 16. María A. Robert y E. Pujol, Lisboa hacia 1946



Fuente. Archivo Pujol–Robert.

El interés de Emilio Pujol por recuperar la música para vihuela, guitarra y laúd del renacimiento y del barroco se enmarca en el movimiento nacionalista español. Este movimiento se desarrolla a partir de la segunda mitad del siglo XIX y sostiene como uno de sus postulados la revalorización del pasado musical representado en el repertorio musical de los siglos XVI y XVII. Felipe Pedrell, uno de los músicos e ideólogos principales de este movimiento, dictaba en 1892 y 1893 conferencias sobre este tema ilustrándolas con ejemplos musicales de Juan del Encina, Miguel de Fuenllana y

otros.²¹¹ En sus escritos musicales para la *Revista Musical Catalana*, Pedrell dedica algunos artículos a guitarristas como Joan Carles

Amat²¹² y a la crítica de publicaciones como la de Guillermo de Morphy sobre los vihuelistas españoles.²¹³ A la par de este movimiento, la musicología de finales del siglo XIX promueve también la recuperación de la música antigua desde la Edad Media hasta el Barroco. Se ponen de moda los conciertos históricos y surge una generación de investigadores (de los cuales Pujol será sucesor) que recorrerán las bibliotecas y archivos europeos localizando, copiando y reeditando las obras de J. S. Bach, Tomás Luis de Victoria y muchos otros. Mencionaremos, por su influencia sobre la obra de Pujol, al conde Guillermo de Morphy Ferris, quien escribe una obra de mucha difusión: *Les luthistes espagnols du XVIIe siècle*,²¹⁴ Oscar Chilesoti, guitarrista y musicólogo italiano, editor de: *Capricci armonici sopra la chitarra spagnuola del conte Lodovico Roncalli*,²¹⁵ Felipe Pedrell, de cuya vasta obra se menciona solamente: *Hispaniae Schola Musica Sacra, Opera Omnia* de Tomás Luis de Victoria, *Cancionero Musical Español* y *Por Nuestra Música*, el ideario más claro del nacionalismo español,²¹⁶ Eduardo Martínez Torner, cuya obra *Colección de vihuelistas españoles del siglo XVI*, es la primera reedición que se hace en España de obras de los vihuelistas españoles, aunque en transcripción para piano,²¹⁷ Leo Schrade, quien publica una transcripción de las obras de Luys Milán,²¹⁸ e Higinio Anglés, fundador del Instituto Español de Musicología,²¹⁹ Es importante también la labor de críticos como Adolfo Salazar y otros desde foros como la *Revista Musical Hispano-Americana* o el diario *El Sol* de Madrid.²²⁰

Los guitarristas de esta generación, como Pujol o Regino Sáinz de la Maza, hacen suyos estos postulados y —ya desde 1917— comienzan a programar en sus conciertos obras de Bach, R. de Visée, Luys Milán y Alonso Mudarra.²²¹

²¹¹ Vide: Francesc Bonastre, «Pedrell Sabaté, Felipe», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 8, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2001, p. 550.

²¹² El artículo se publica en cuatro partes. Vide: Felipe Pedrell, «Músichs vells de la terra: Joan Carles Amat», en *Revista Musical Catalana*, año II, núm. 23, noviembre de 1905, pp. 205–207; año II, núm. 24, diciembre de 1905, pp. 229–231; año III, núm. 25, enero de 1906, pp. 1–2; año III, núm. 26, febrero de 1906, pp. 21–22.

²¹³ Al parecer, las «Quincenas musicales» comenzaron a publicarse en febrero de 1902 en el diario Barcelonés *La Vanguardia*. Posteriormente este espacio sería trasladado a la *Revista Musical Catalana*. Vide: «Quincenas Musicales: La vihuela y los vihuelistas», en *La Vanguardia*, martes 30 de septiembre de 1902, p. 4.

²¹⁴ Guillermo Morphy Ferris (1836–1899). La obra en cuestión fue publicada tres años después de su muerte. Vide: Guillermo Morphy, *Les luthistes espagnols du XVI e siècle*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1902. Pedrell dedicó a esta publicación una crítica muy interesante en su espacio periodístico. Vide: «Quincenas Musicales», en *La Vanguardia*, martes 30 de septiembre de 1902.

²¹⁵ Milán, Ricordi, 1881. Oscar Chilesoti (1848–1916), otras de sus publicaciones importantes fueron: *Da un codice Lauten–Buch del Cinquecento: trascrizioni in notazione moderna*, Leipzig, Breitkopf & Hartel, 1890 (Reimpresión 1968, Bolonia, Arnaldo Forni, Bibliotheca Musica Bononiensis, sección 4, XXXII); *Lautenspieler des XVI jahrhunderts/Liutisti del cinquecento: ein Beitrag zur Kenntnis des Ursprungs der modernen Tonkunst*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1891 (Reimpresión 1969, Arnaldo Forni, Bibliotheca Musica Bononiensis, sección 4 XXXI). Vide: Carlida Steffan, «Chilesoti, Oscar», en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 5, New York, Macmillan Publishers, 2001, pp. 624–625.

²¹⁶ Milán, Ricordi, 1881. Oscar Chilesoti (1848–1916), otras de sus publicaciones importantes fueron: *Da un codice Lauten–Buch del Cinquecento: trascrizioni in notazione moderna*, Leipzig, Breitkopf & Hartel, 1890 (Reimpresión 1968, Bolonia, Arnaldo Forni, Bibliotheca Musica Bononiensis, sección 4, XXXII); *Lautenspieler des XVI jahrhunderts/Liutisti del cinquecento: ein Beitrag zur Kenntnis des Ursprungs der modernen Tonkunst*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1891 (Reimpresión 1969, Arnaldo Forni, Bibliotheca Musica Bononiensis, sección 4 XXXI). Vide: Carlida Steffan, «Chilesoti, Oscar», en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 5, New York, Macmillan Publishers, 2001, pp. 624–625.

²¹⁷ (1888–1955). Vide: Eduardo Martínez Torner, *Colección de vihuelistas españoles del siglo XVI. Narváez, el Delphin de la música*, Madrid, Junta de Ampliación de Estudios, Centro de Estudios Históricos, Orfeo Tracio, 1923.

²¹⁸ (1903–1964). La obra en cuestión es la primera transcripción íntegra de la obra de Milán: *Libro de música de vihuela de mano intitulado el maestro 1536*. Leipzig, Publikationen Alterer Musik, 1927.

²¹⁹ (1888–1969). Más adelante se hablará sobre la relación entre Anglés y Pujol.

²²⁰ Al respecto Vide: Consuelo Carredano, «Adolfo Salazar en España», en *Anales del Instituto de Investigaciones estéticas*, núm. 84, UNAM, 2004, pp. 119–144.

²²¹ En una serie de conciertos que tuvieron lugar en la Sala Mozart de Barcelona a principios de 1917, se presentaron: Emilio Pujol, tocando en su programa obras de Bach y Robert de Visée; y Regino Sáinz de la Maza, quien incluye en su programa, obras de Milán y Mudarra. Estos dos conciertos inauguran el movimiento de recuperación del repertorio de la vihuela y el laúd por parte de los guitarristas del siglo XX, y de acuerdo con la documentación hallada, es Sáinz de la Maza y no Pujol, el primero en presentar en concierto las obras de los vihuelistas españoles (en transcripción para guitarra de Martínez Torner). Vide: *Revista Musical Catalana*, XIV, 157, enero de 1917, pp. 43–45. Vide también: *Revista Musical Catalana*, XIV, 161, mayo de 1917, pp. 136–137.

Según cuenta el propio Pujol, su primer contacto con Pedrell tuvo lugar en 1916, y a esta primera entrevista siguieron varias más. Pujol no fue discípulo de Pedrell, pero su interés por recuperar el pasado de la guitarra —ya presente entonces— encontró eco y motivación en las palabras y la obra del autor de *Por Nuestra Música*. A este respecto Pujol anota:

[...] El maestro me hablaba con ese calor vibrante que animaba sus palabras, cuando se trataba de cualquier sector de la música española. Dolíase de la pasividad con que los músicos nacionales dejábamos de interesarnos por el caudal de la música cifrada que yacía en el olvido, a pesar de su valiosísimo contenido, capaz de glorificar nuestro pasado artístico. Señalábanos a la vez la ruta más conveniente a seguir en la evolución de nuestra estética nacional y universal.²²²

La relación entre estos personajes fue breve. Pujol viaja a Sudamérica en 1918, y unos años más tarde se marcha a París. Pedrell fallece en Barcelona el 20 de agosto de 1922.²²³ Sin embargo, este encuentro será la semilla que habría de crecer a lo largo de los años siguientes, abonada por muchas jornadas de trabajo en bibliotecas y archivos. Una carta de Pedrell nos muestra la orientación futura de las investigaciones de Pujol:

Barcelona, 3 de octubre de 1919. Amigo Pujol: enhorabuena por los éxitos merecidos últimamente. Me permito presentarle a la señorita Eugenia Doménech. Ella con otra discípula mía van a fundar un Instituto de Música serio y valioso que yo inspeccionaré facultativamente con mi afán por la cultura musical de nuestra patria. Necesita de Vd. y de su cultura por encima de la de nuestros guitarristas. Dénos pues su adhesión para que nos honremos teniéndole a nuestro lado. Y como no queremos interrumpir su vida de concertista, dénos también el nombre de alguien que pueda reemplazarle en sus ausencias. Y aun dénos el tema de alguna conferencia para que pueda Vd., alternando con nuestros conferenciantes, hacer también obra sana y verdadera cultura. ¿Le parecería bien este tema brillante para Vd. “La vihuela y la guitarra moderna”? Creo que es un tema apropiadísimo para su ilustración. Suyo de veras y buen amigo. F. Pedrell. P.D. En todo caso, le ofrezco toda la documentación que yo poseo.²²⁴

En París, Lionel de La Laurencie²²⁵ le encomienda la redacción de un artículo sobre la guitarra, según lo narra Pujol:

Instalado definitivamente en París en diciembre del año 1921, M. Lionel de La Laurencie, Director de la *Encyclopédie de la Musique*, de París, tuvo a bien honrarme con el encargo de un trabajo de carácter histórico, biográfico, crítico y didáctico sobre la guitarra, facilitándome también para ello cuanta documentación

²²² Emilio Pujol, «El Maestro Pedrell, la Vihuela y la Guitarra», en *Anuario Musical*, XXVII, 1973, p. 47.

²²³ Vide: Francesc Bonastre «Pedrell Sabaté, Felipe», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 8, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2001, pp. 548–559.

²²⁴ La carta original (poco legible) escrita en catalán se encuentra en el Archivo Pujol–Robert, Barcelona. La traducción se ha tomado de: Emilio Pujol, «El Maestro Pedrell, la Vihuela y la Guitarra», en *Anuario Musical*, XXVII, 1973, pp. 47–48.

²²⁵ Lionel de La Laurencie (1861–1933). Musicólogo francés fundador de la Société Française de Musicologie y autor de numerosas obras sobre músicos franceses. Después de Albert Lavignac, continúa la edición de la *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* (1920–1931). Vide: Emilio Pujol, «El Maestro Pedrell, la Vihuela y la Guitarra», en *Anuario Musical*, XXVII, 1973, p. 48

estaba a su alcance en las bibliotecas nacional, del Conservatorio y de la Ópera, a las cuales pude añadir, por mis frecuentes viajes a Londres, la importantísima que descansa archivada en el British Museum de aquella ciudad.²²⁶

Fruto de estos primeros trabajos de investigación es el texto titulado *La guitare, Aperçu historique et critique des origines et de l'évolution de l'instrument*, que aparece en 1926 y que por su trascendencia marca un hito en la historiografía de la guitarra del siglo xx.²²⁷ Dividida en dos grandes partes: historia (23 páginas) y técnica (16 páginas). Este artículo es el primer intento exitoso de trazar el recorrido de la guitarra, desde sus primeras evidencias históricas, hasta principios del siglo xx. Se omiten referencias al laúd y su repertorio, y la vihuela es tratada brevemente desde una perspectiva comparativa e informativa, haciendo mención solamente a su repertorio. Este texto también es el primer documento donde Pujol expone sus consideraciones sobre la técnica moderna del instrumento.

Durante su estancia en Madrid —entre 1909 y 1912—, Pujol, además de trabajar en su formación musical, se inicia en la composición y, gracias a su amistad con Daniel Fortea, publica sus primeras composiciones y trabajos de transcripción.

Como puede verse en la Tabla 7, esta colaboración con D. Fortea se inicia en 1913 y termina aproximadamente cuando Pujol se instala en París y se prepara para iniciar sus publicaciones con Max Eschig.

Tabla 7. Publicaciones de E. Pujol en la Biblioteca Fortea, Madrid

AUTOR	TÍTULO	FECHA ²²⁸	# PLANCHA	NOTAS
Pujol, E.	Canción de Cuna	1913	DF-111	Publicada posteriormente en París, 1931.
Pujol, E.	Romanza: Hoja de árbol núm. 1	1914	DF-177	J. Riera pone "BF-2" como Núm. de plancha.
Anónimo	The Vicar of Bray y Hornepipe: Aire Inglés y Aire Popular Irlandés	1914	DF-176	
Wagner, R.	Berceuse: Dors, Mon Enfant (Romanza)	1915	DF-223	Publicada con el título de: Romanza. Riera anota BF-4 como núm. De plancha.
Martini, G. B.	Célebre Gavota	1917	DF-224	Aparece en catálogos muy posteriores con el título: <i>Gavota de los Carnero</i> .
Pujol, E.	Vals y Crepúsculo	1924	DF-298	

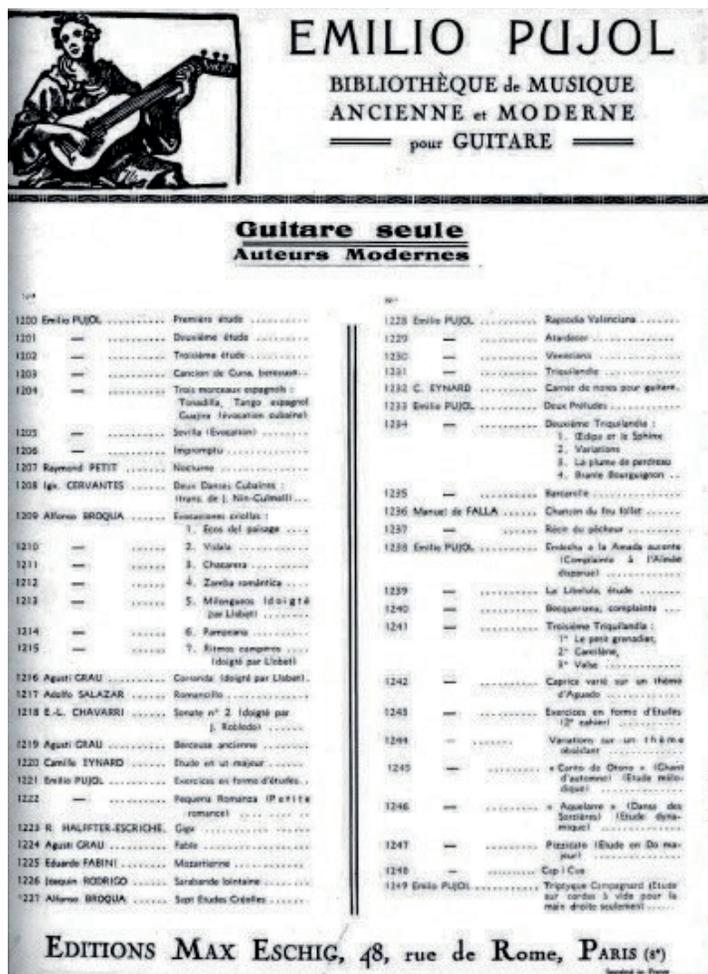
Fuente. Elaboración propia.

²²⁶ Vide: Emilio Pujol, «El Maestro Pedrell, la Vihuela y la Guitarra», en *Anuario Musical*, XXVII, 1973, p. 48

²²⁷ Emilio Pujol, «La guitare, aperçu historique et critique des origines et de l'évolution de l'instrument», en *Encyclopedie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, parte II, vol. III, París, Delagrave, 1926, pp. 1997-2035.

²²⁸ La carta original (poco legible) escrita en catalán se encuentra en el Archivo Pujol-Robert, Barcelona. La traducción se ha tomado de: Emilio Pujol, «El Maestro Pedrell, la Vihuela y la Guitarra», en *Anuario Musical*, xxvii, 1973, pp. 47-48.

Ilustración 17. Portada de la Colección



Fuente. Editions Max Eschig.

En París, Pujol establece relaciones con los aficionados locales a la guitarra. Como él mismo menciona, había reuniones semanales en la casa de Joseph Rowies —editor de música— y gracias a ellas conoce a Max Eschig —otro editor de la época—, a su futura esposa Matilde Cuervas, a Alfonso Broqua y a muchos otros con quienes habrá de trabajar eventualmente.²²⁹ En 1925, esta relación da paso a sus primeras ediciones. La primera publicación para la casa Max Eschig es *Chants de l'Uruguay*, de Alfonso Broqua, obra en tres partes para voz, flauta y dos guitarras. En 1926, Pujol publica también con Rowies.²³⁰ Alrededor de estos años, las publicaciones de Rowies son absorbidas por Max Eschig y hacia 1928 se inicia la publicación regular de la *Bibliothèque de Musique Ancienne et Moderne pour Guitare* que se prolongará por espacio de cincuenta años —de 1925 a 1975, sin olvidar el paréntesis forzoso de casi 20 años impuesto por la Segunda Guerra Mundial, con sus consecuencias económicas, sociales y culturales— alcanzando aproximadamente 271 títulos,

²²⁹ Vide: texto autobiográfico de E. Pujol en: Fabián Hernández, *La Obra Compositiva de Emilio Pujol (*1886; †1980): Estudio Comparativo, Catálogo y Edición Crítica*, Tesis Doctoral), Universidad Autónoma de Barcelona, 2010, p. 40.

²³⁰ *Trois Morceaux Espagnols*, en catálogo, núm. 193.

incluyendo la mayor parte de su obra compositiva. Por su tamaño esta colección se ha colocado como Anexo I, al final de este volumen.

Pujol organiza esta colección en categorías, basadas en la dotación instrumental de la obra, y en dos subcategorías históricas muy generales: autores antiguos y autores modernos. Asigna además un número de catálogo propio que no tiene relación con la numeración de las planchas asignadas por M. Eschig.

Tabla 8. Organización de la Bibliotheque de Musique Ancienne et Moderne pour Guitare

CATEGORÍA	SUB-CATEGORIA	NÚM. CATÁLOGO EMILIO PUJOL
Guitare Seule	Auteurs anciens	1001-1100 ; 2000-2013
	Auteurs modernes	1200-1249
Deux Guitares	Auteurs anciens	1101-1106 ; 1108-1112 ; 1114 ; 1117-1119
	Auteurs modernes	1401-1412 ; 1417
Trois Guitares	Auteurs anciens	1601-1604
	Auteurs modernes	1621
Guitare et cordes	Auteurs anciens	1107; 1113; 1115; 1116
Guitare et Chant	Auteurs anciens	1301-1324; 2011
	Auteurs modernes	1501-1508
Deux Guitares, Flute et chant	Auteurs modernes	1509

Fuente. Elaboración propia.

La recepción de estas publicaciones y su impacto pueden medirse parcialmente revisando los comentarios incluidos en la prensa especializada de la época. La publicación de los primeros números de la colección fue reseñada por el guitarrista Alfred Romea y por Frederic Lliurat, quienes, en sus artículos para la *Revista Musical Catalana*, detallan el estilo de cada obra, la importancia de los autores y la aportación que representan al repertorio de la guitarra clásica. Otras publicaciones de Pujol, así como buena parte de su actividad en Cataluña son reseñadas también en esta revista.²³¹ Conviene recordar que las ediciones Max Eschig fueron adquiridas en 1987 por Ediciones Durand.²³²

Uno de los meritos de esta colección fue poner al alcance del creciente número de aficionados a la guitarra un repertorio representativo de distintos periodos históricos del instrumento, con la seguridad de un trabajo de transcripción y edición cuidadoso y basado en las fuentes originales. La Segunda Guerra Mundial impuso un paréntesis forzoso de casi 20 años al que le sigue un intenso trabajo editorial en París, España, y Argentina.

²³¹ La *Revista Musical Catalana* es una ayuda muy importante para mejorar nuestro conocimiento sobre la obra de muchos músicos de la época. Por esta razón, se han incluido como anexo al final de este volumen todas las referencias encontradas sobre E. Pujol. *Cfr.*: Anexo ii. Algunos artículos están firmados solamente con iniciales, por los que ha sido de mucha utilidad el trabajo de Ma. Dolors Millet i Loras: *La Revista Musical Catalana: catàleg alfabètic d'autors (I) i de matèries (II)*, Barcelona, Institut de Musicologia Josep Ricart i Matas, 1982.

²³² *Vide*: <<http://www.durand-salabert-eschig.com>>.

En el Anexo I, se han registrado todas las publicaciones de Pujol con Max Eschig, excepto las correspondientes a su obra compositiva, que se tratarán aparte. Muchas de estas ediciones han sido puestas otra vez en el nuevo catálogo de la reciente fusión de Max Eschig con Salabert y Durand.²³³ Sin embargo, por causas desconocidas, algunas obras han quedado fuera de catálogo y son difíciles de hallar incluso en los archivos de las más prestigiosas bibliotecas del mundo. La lista se recopiló utilizando los datos provenientes de tres fuentes principales: el libro de J. Riera sobre E. Pujol, los catálogos de la editora Max Eschig, y del catálogo del archivo del Institut d'Estudis Ilerdencs, en Lleida, quienes hacia 1982 recibieron una gran cantidad de materiales provenientes del archivo de Emilio Pujol y llegaron a tener una exhibición permanente llamada Sala Emilio Pujol, hoy desaparecida.

Anecdóticamente, se hace mención también de un documento hallado en el archivo Pujol–Robert que identifica a Pujol como crítico musical en París, otorgado por el diario *El Liberal*, de Barcelona, fechado el primero de junio de 1927. No se han hallado hasta el momento documentos que prueben su dedicación a esta actividad.

Ilustración 18. Carnet de crítico musical, 1927



Fuente, Archivo Pujol–Robert.

En 1930, Pujol viaja por segunda vez a Sudamérica, esta vez acompañado por su esposa Matilde Cuervas. Además de sus conciertos como solista y a dúo, dedica tiempo a ofrecer algunas conferencias sobre la historia de la guitarra y la obra de los vihuelistas españoles.²³⁴ El texto de estas conferencias fue preparado desde 1928 y leído en Londres y en París el 6 de junio y el 9 de noviembre, respectivamente. El texto también se leyó en Barcelona el 12 de noviembre de 1929.²³⁵

Desde su primera visita, en 1918, Pujol hace contacto con aficionados a la guitarra, empresarios y otros actores de la vida cultural en Buenos Aires y otras ciudades de Sudamérica. Entre estos contactos destaca Juan Carlos Anido, quien —además de ser el padre de una famosa guitarrista— era

²³³ Vide: *Catálogo – Guitare*, París, Éditions Max Eschig, 2001, <<http://www.durand-salabert-eschig.com>>.

²³⁴ Las conferencias registradas en Sudamérica fueron tres: Buenos Aires, Salón La Argentina, 3 de noviembre, 1930; Montevideo, Palacio de la Música, 27 de noviembre, 1930; Montevideo, Servicio Oficial de Difusión Radio-eléctrica, 28 de noviembre, 1930. Vide: Emilio Pujol, *La guitarra y su historia, conferencia*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1930, p. 3.

²³⁵ Cfr.: Anexo II, núm. 24.

promotor de conciertos y publicaba una revista sobre la guitarra donde se incluían partituras y textos escritos entre otros, por M. Llobet.²³⁶Otro contacto, el Dr. B. Romero Escacena,²³⁷ era probablemente el propietario de la editora de música: Romero y Fernández sucesor: José B. Romero e hijos.²³⁸Al parecer, Pujol inicia sus publicaciones en Argentina con esta editora hacia 1930. En algún momento de esa década, la firma sería comprada por la editorial Ricordi Americana. En catálogos de Ricordi de 1958, se ofrecen todavía publicaciones de Pujol con los números de plancha originales de las ediciones de Romero y Fernández.

Las primeras obras de Pujol publicadas en Argentina fueron: *El dilema del sonido en la guitarra* y *La guitarra y su historia*.²³⁹La primera de ellas es un ensayo, apoyado en textos históricos de muy diversas fuentes, sobre la preferencia por el uso de las uñas o de la yema de los dedos para pulsar las cuerdas de la guitarra. Asunto, por cierto, que ha generado las polémicas más largas y álgidas entre los guitarristas de todos los tiempos. El segundo texto es un resumen de su publicación francesa, dirigido a un público menos informado, y enriquecido con datos sobre autores, repertorios y guitarristas del pasado, como Amat o Sor, y de la época, como Tárrega, Llobet o Sáinz de la Maza. Esta última publicación recibió una amplia reseña en la *Revista Musical Catalana*, de Barcelona.²⁴⁰

La Tabla 9 muestra las publicaciones de Pujol en Argentina exceptuando la *Escuela Razonada de la Guitarra* y sus composiciones propias. Los números de plancha “RF”, corresponden a Romero y Fernández, los “BA” a Ricordi Americana.

Tabla 9. Publicaciones de E. Pujol en Argentina

AUTOR	TÍTULOS	AÑO	NÚM. PLANCHA	DOTACIÓN	NOTAS
Pasquini, Bernardo	Tocata sobre el “cu-cu”	1930	RF 7691	Guitarra	Citada en catálogo Ricordi 1958
Pedrell, Carlos	Danzas de las tres princesas cautivas: I. Zoraida	1930	RF 7692		BA 12045 en Ricordi Americana
Pedrell, Carlos	Danzas de las tres princesas cautivas: II. Doña Mencía	1930	RF 7693		
Pedrell, Carlos	Danzas de las tres princesas cautivas: III. Betsabé	1930	RF 7694		
Pedrell, Carlos	Al atardecer en los jardines de Arlaja	1930	RF 7695		
Pedrell, Carlos	Impromptu	1930	RF 7697		Dato proporcionado por Néstor Guestrín, de un catálogo de 1965

²³⁶ Juan Carlos Anido, *La guitarra, su historia fomento y cultura*, año I, núm. 1, Tipo-lito E. Petenello, julio de 1923. Publicada de manera intermitente hasta 1926.

²³⁷ A quien Pujol dedica una de sus primeras composiciones: el *Estudio* núm. 7, Ondinas. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1921. Un catálogo de Ricordi de 1958 atribuye esta obra todavía a Romero y Fernández.

²³⁸ Las publicaciones más antiguas de esta editora, a principios del siglo XX se firmaban: Celestino Fernández: Bme. Mitre 975, Buenos Aires. Más adelante se empieza a llamar: Casa Romero y Fernández, o Casa Romero y Fernández, sucesor: José B. Romero: Bmé. Mitre 961 y Florida 255. Y finalmente se llamaría: Casa Romero y Fernández, sucesor: José B. Romero e hijos. Todavía en 1934, aparecen publicaciones de esta firma, como el *Diccionario de Guitarristas* de Domingo Prat, o el primer volumen de la *Escuela Razonada de la Guitarra* de E. Pujol.

²³⁹ Ambas debieron ser publicadas por Romero y Fernández según lo anota J. Riera y lo confirman otras fuentes, como se verá un poco más adelante: «[...] Quizá el de más trascendencia histórica, fue el concierto firmado con la editora Romero y Fernández para la publicación del método *Escuela Razonada de la Guitarra* [...] Simultáneamente salieron a la luz ediciones de la conferencia *La Guitarra y su Historia* y el opúsculo *El dilema del sonido en la guitarra*». Vide: Juan Riera, *Emilio Pujol*, Lleida, Instituto de Estudios Ilerdenses, 1974, p. 45. Paradójicamente, Riera adjudica estas tres obras a Ricordi Americana hacia el final de su libro. Vide: *Ibidem*, p. 175.

²⁴⁰ Cfr.: *Revista Musical Catalana*, año XXX, núm. 352, abril de 1933, pp. 174-175.

Pujol, E.	El Dilema del sonido en la guitarra	1930	Romero y Fernández sucesor: José B. Romero e hijos		Otra edición en Ricordi Americana, BA 11836
Pujol, E.	La guitarra y su historia, conferencia	1930	Romero y Fernández sucesor: José B. Romero e hijos		Otra edición en Ricordi Americana
Parodi, Mario	Preludio n° 1	1950	BA 10270	Guitarra	
Albéniz, Mateo	Sonata	1953	BA 10830	Guitarra	
Broqua, Alfonso	¡Ay, mi vida!: <i>estilo</i>	1953	RF 7688	Guitarra	En catálogo de Ricordi Americana 1958
Granados, Enric	La Campana de la tarde: Boceto	1953	BA 10831	Guitarra	
Albéniz, Isaac	Córdoba	1955	BA 9582	Dos guitarras	
Granados, Enric	<i>Intermezzo</i> : de la opera <i>Goyescas</i>	1955	BA 9583	Dos guitarras	
Paganini, N.	Capriccio XVI	1955	BA 11114	Guitarra	
Albéniz, Isaac	Tango Español	1957	BA 11507	Dos guitarras	
Milán, Luys	Toda mi vida os amé: Villancico	1958	BA 11757	Voz, guitarra o vihuela	En catálogo de Ricordi Americana 1958
Morales, Cristóbal de-Fuencillana, Miguel de	De Antequera sale el moro: Romance viejo	1958	BA 11665	Voz, guitarra o vihuela	Impresión 29/09/1958

Fuente. Elaboración propia.

De regreso en Europa, Pujol continúa sus investigaciones sobre la vihuela, laúd y guitarra antigua, además de seguir trabajando en sus publicaciones para la casa Eschig. El 6 de enero de 1936, descubre en el museo Jacquemart-André, de París, un ejemplar de vihuela del año 1500.²⁴¹ Pujol mismo narra este momento:

Al regresar a Europa aproveché mis viajes para recoger a manera de inventario, el título de cuantas obras existían en las principales bibliotecas de cuantos países visitaba, sobre música de vihuela, laúd o guitarra antigua, para cuya tarea contaba con la eficaz ayuda de Matilde. Busqué al mismo tiempo, siempre sin resultado, algún ejemplar auténtico de vihuela en los museos de instrumentos que existen en las principales ciudades que visitábamos, hasta que un caso inesperado vino a darme satisfacción. Un aficionado a las cosas de otros tiempos, me dijo un día en París: “En el museo Jacquemart-André he visto una vieja guitarra española que no es como las corrientes.

¿Por qué no va usted a verla?”. Al día siguiente, no sin cierta inquietud escéptica, fui al museo, donde con emocionada sorpresa me encontré, al fin, con un ejemplar auténtico de vihuela del año 1500, único hasta ahora, cuya existencia sea conocida. De este ejemplar obtuve medidas y datos para reproducir su construcción y hoy, son ya varias las vihuelas de diversos tipos que existen, construidas por Simplicio, Yacopi y Fleta derivadas de aquel modelo.²⁴²

En ese momento se trataba del único ejemplar, tan antiguo, conocido en el mundo. Este descubrimiento es muy importante por dos razones: permitió que el rico repertorio de los vihuelistas

²⁴¹ Vide: Juan Riera, *Emilio Pujol*, Lleida, Instituto de Estudios Ilerdenses, 1974, p. 139.

²⁴² Vide: Edgar Ceballos, «Autobiografía, Emilio Pujol», en *Guitarra de México*, año II, núm. 3, Grupo Editorial Gaceta, 1986, pp. 42-44.

españoles retornara a su ámbito sonoro original,²⁴³ y señala el renacimiento de la vihuela como instrumento de concierto.

Con este instrumento como modelo, Pujol encarga a Miguel Simplicio²⁴⁴ una reproducción, con la que se presenta en el III Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, que se lleva a cabo ese mismo año en Barcelona. La presentación tiene lugar el jueves 23 de abril de 1936, en el Casal del Metge y está precedida por una introducción del propio Pujol sobre la vihuela, los vihuelistas y la transcripción de las tablaturas. A continuación, interpreta obras de Milán, Narváez, Mudarra y Valderrábano. Para terminar, Pujol acompaña a la soprano Concepción Badía d'Agustí con obras para canto y vihuela de estos mismos autores.²⁴⁵ Es oportuno mencionar la participación de José Subirá²⁴⁶ con la conferencia *Un fondo desconocido de música para guitarra*, dada en la misma fecha y lugar, por su importancia y relación con la recuperación del repertorio para guitarra conservado en los archivos españoles, en este caso, la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid.²⁴⁷

Dos meses después, el 18 de julio de 1936, estalla la Guerra Civil Española, que se extendería hasta el 1 de abril de 1939. Mientras tanto, Pujol continúa radicado en París. Pasa los veranos en Niza y Saint Jean de Luz, y hace frecuentes visitas a Inglaterra.

Desde una fuente indirecta, el guitarrista cubano Isaac Nicola, nos ofrece información sobre la vida de Pujol y Matilde Cuervas en esos años y sobre su relación con personajes como Joaquín Rodrigo. Según cuenta Nicola:

Llegué a París el 18 de enero de 1939, y en septiembre de ese año me radiqué en San Juan de Luz, donde pasé el resto de 1939 y casi todo el año 1940. Luego me fui a España. [...] En Madrid estuve un breve tiempo trabajando con Pujol, pero más que estudiar con él era ya casi una despedida. Un día me llevó a casa de Daniel Fortea, discípulo de Tárrega también, y allí toqué para él y unos alumnos una obra de trémolo, posiblemente *Paisaje* o *Recuerdos de la Alhambra* [...].²⁴⁸

Nicola conoce a Pujol en París, en febrero de 1939, e inmediatamente comienza a estudiar con él. En julio viaja con ellos a Londres para la presentación del dúo Cuervas-Pujol en la BBC de Londres. Ahí estuvieron alrededor de 15 días antes de regresar. Según Nicola, el mes de agosto lo pasaban casi siempre en Niza. En septiembre de 1939, cuando estalla la Segunda Guerra Mundial vuelven a París y permanecen ahí hasta el verano de 1940. Poco antes de la entrada pacífica de los alemanes en París, Pujol y Cuervas se marchan a Biarritz y posteriormente a San Sebastián. Hacia el final del verano se marchan a Mas Janet, su finca de descanso cerca de Lleida. Nicola, quien había permanecido en París, se marcha también y los alcanza en San Sebastián. Luego sigue hasta Madrid, y se encuentra brevemente con Pujol en esa ciudad, probablemente hacia el mes de septiembre. También en Madrid, Nicola se entrevista con Regino Sáinz de la Maza y tiene la

²⁴³ Al respecto, J. Griffiths comenta: «[...] fue la implicación del guitarrista catalán Emilio Pujol la que definitivamente puso el instrumento al alcance del público más general. Pujol comenzó a editar e interpretar transcripciones de vihuela para guitarra desde finales de la década de 1920; entonces, dio un paso más allá realizando una copia de la vihuela descubierta en el Museo Jacquemart-André de París. En 1933, efectuó la primera grabación de música para vihuela incluyendo tres de las pавanas de Luis Milán en uno de los registros pioneros de la historia de la música, *L'Anthologie Sonore*, bajo la dirección del distinguido musicólogo alemán Curt Sachs». Vide: John Griffiths, «Los dos renacimientos de la vihuela», en *Goldberg Magazine*, núm. 33, 2005. <<http://www.goldbergweb.com>>.

²⁴⁴ (1899-1939). Hijo de Miguel Simplicio y heredero de la tradición de *luthiers* barceloneses.

²⁴⁵ Para una reseña más amplia de este evento Vide: *Revista Musical Catalana*, año XXXIII, núm. 387, marzo de 1936, p. 101; núm. 388, abril de 1936, pp. 167-168; núm. 389, mayo de 1936, pp. 189-190.

²⁴⁶ (Barcelona, 1882-1980).

²⁴⁷ Para una relación completa de estos fondos, vide: Luis Briso de Montiano, *Un fondo desconocido de música para guitarra. Música española y francesa para guitarra (c.1790-c.1808)* en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Catálogo y notas sobre los autores, Madrid, Opera Tres Ediciones Musicales, 1995.

²⁴⁸ Aldo Rodríguez, *Isaac Nicola, maestro de maestros*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1997, pp. 32-45.

oportunidad de escucharle ensayar el *Concierto de Aranjuez* que sería estrenado en Barcelona el 9 de noviembre de 1940. Nicola asiste al estreno y es muy probable que Pujol también.²⁴⁹ Ya instalado en Barcelona, Pujol cuenta: «Regresado a Barcelona en 1940 fui nombrado profesor de vihuela en el conservatorio Superior Municipal y colaborador del instituto español de Musicología empezando así, mi periodo de laboratorio, por ser de labor continua y quieta apartado del público».²⁵⁰

El Instituto Español de Musicología, rama del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, fue creado el 27 de septiembre de 1943 y puesto bajo la dirección de H. Anglés.²⁵¹ En el año 1946 el instituto contaba entre su personal permanente a José Subirá y Miguel Querol; y como colaboradores estaban: Francisco Baldelló, José Antonio De Donostia, María Redo, Marius Schneider, Juan Tomás y Emilio Pujol.²⁵²

En esta institución Pujol inicia un proyecto para publicar las obras de los vihuelistas españoles en transcripción a notación moderna. Por razones desconocidas sólo llega a publicar la transcripción de las obras de tres de los vihuelistas españoles: Narváez, Mudarra y Valderrábano. En el archivo Pujol–Robert, en Barcelona, permanecen los manuscritos de su transcripción de la obra de Miguel de Fuenllana: *Libro de música para vihuela intitulado Orphenica Lyra*, que han permanecido inéditos hasta el momento. Además, el Instituto Español de Musicología publica en su *Anuario Musical* dos ensayos de Pujol sobre Joan Carles Amat y Felipe Pedrell (*vide*: Tabla 10).

Tabla 10. Publicaciones de E. Pujol para el Instituto Español de Musicología del CSIC

AUTOR	TÍTULOS	AÑO	NUM. PLANCHA	DOTACIÓN	NOTAS
Narváez, Luys de	<i>Los Seys libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela</i> : Valladolid, 1538	Series: <i>Monumentos de la Música Española III</i>	Barcelona	Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Español de Musicología	1945
Mudarra, Alonso	Tres libros de música en cifra para vihuela: Sevilla 1546	Series: <i>Monumentos de la Música Española VII</i>	Barcelona	Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Español de Musicología	1949
Pujol, E.	<i>Significación de Juan Carlos Amat en la historia de la guitarra</i>	<i>Anuario musical</i> , V, pp.126–146	Barcelona	Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Español de Musicología	1950

²⁴⁹ Isaac Nicola (1916–1997). Es probablemente el maestro de guitarra más reconocido de Cuba. Entre sus alumnos se cuenta al gran compositor y guitarrista Leo Brouwer. *Vide*: Aldo Rodríguez, , pp. 32–45.

²⁵⁰ Edgar Ceballos, , pp. 42–44.

²⁵¹ Higinio Anglés Pamies (1888–1969). Uno de los musicólogos catalanes y españoles más importantes y, acaso, el más relevante de todo el siglo XX en el ámbito hispánico. Discípulo de F. Pedrell, director de la Sección de Música de la Biblioteca de Cataluña, fundador del Instituto Español de Musicología del CSIC y director de la colección de ediciones llamada: *Monumentos de la Música Española* iniciada en 1941. *Vide*: José Llorens Cisteró, «Ángels Pamies, Higinio», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 1, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, pp. 467–470. Anglés fue, además, entre otras cosas, vicepresidente de la Sociedad Internacional de Musicología, fundador y miembro del Praesidium internacional del RISM (Répertoire International des Sources Musicales), y organizador del III Congreso de la sim en Barcelona (1939). Publicó obras caudales para la musicología hispánica como *La música a Catalunya fins al segle XIII*, *Las cantigas del rey Alfonso x el Sabio*, *El códice de Las Huelgas* o *El Llibre Vermell de Montserrat* fundamentales para los estudios europeos de música medieval, así como *La música en la corte de los Reyes Católicos*, y *La música en la corte de Carlos V*; inició, asimismo, la Opera Omnia de T. L. de Victoria y de C. de Morales, la de J. P. Pujol, J. Brudieu, o J. Cabanilles, entre un largo etcétera.

²⁵² *Vide*: José Vicente González Valle, «Institutos», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 6, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000, pp. 430–432.

Valderrábano, Enríquez de	<i>Libro de música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas: Valladolid, 1547</i>	Series: <i>Monumentos de la Música Española XXII–XXIII</i>	Barcelona	Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Español de Musicología	1965
Pujol, E.	<i>El maestro Pedrell, la vihuela y la guitarra</i>	<i>Separata del Anuario Musical, vol. XXVII, pp. 47–59</i>	Barcelona	Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Español de Musicología	1973 ²⁵³

Fuente. Elaboración propia.

Pujol comienza la séptima década de su existencia dedicándose intensamente a la docencia. A su nombramiento en Barcelona sigue la invitación a inaugurar un curso de guitarra en el Conservatorio Nacional de Música de Lisboa. Lo mismo sucede en l'École Normale de Musique de París y en 1953, la invitación para impartir clases en la Accademia Chigiana. Sus presentaciones como ejecutante se transforman en conferencias ilustradas con música interpretada a la vihuela. A la vihuela de Simplicio le siguen otros instrumentos fabricados por Jacopi, Fleta y por Dolmetsch.²⁵⁴ Sus colaboraciones con el Instituto Español de Musicología son poco numerosas, pero le exigen una gran cantidad de trabajo y van de 1945 hasta 1973 (cfr.: Tabla 10). Además, en esta época se intensifican sus trabajos de edición para Max Eschig publicando alrededor de tres cuartas partes del total de publicaciones en esa casa.

Como ya había sucedido en otras ocasiones, algunas de estas conferencias fueron después convertidas en publicaciones. Por ejemplo el 30 de diciembre de 1949, Pujol pronuncia la primera lección del curso académico en el Instituto de Estudios Ilerdenses, en Lleida, con el tema: *Comentario a la edición leridana de guitarra española de cinco órdenes de Juan Carles y Amat, doctor en medicina*.²⁵⁵ Esta conferencia fue publicada poco después por la revista *Ilerda*, organismo del Institut d'Estudis Ilerdencs.²⁵⁶ Lo mismo sucedió con la conferencia dictada en la Accademia Chigiana de Siena, en 1953 y con otra ofrecida en Lleida en conmemoración del aniversario luctuoso del gran pianista catalán Ricard Viñes (vide: Tabla 11):

²⁵³ Isaac Nicola (1916–1997). Es probablemente el maestro de guitarra más reconocido de Cuba. Entre sus alumnos se cuenta al gran compositor y guitarrista Leo Brouwer. Vide: Aldo Rodríguez, pp. 32–45.

²⁵⁴ Vihuela de José Yacopi (1916–2006), Barcelona 1947; Vihuela menor, Arnold Dolmetsch (1858–1940), Inglaterra, 1937. Estos dos instrumentos estaban hasta el 2003, en la Sala Emili Pujol del Institut d'Estudis Ilerdencs. Al parecer toda la colección de esa sala ha sido movida a una nueva colocación en otro museo de la ciudad. Hasta el momento la única referencia a una vihuela fabricada por Ignacio Fleta (1897–1977) se encuentra en una carta de A. Segovia a E. Pujol fechada el 22 de diciembre de 1954, donde, entre otras cosas, Segovia menciona que Fleta ha construido una vihuela para la Accademia Chigiana. La mención a estos instrumentos la hace Pujol en un texto autobiográfico. Vide: Edgar Ceballos (ed.), «Autobiografía, Emilio Pujol», en *Guitarra de México*, año ii, núm. 3, Grupo Editorial Gaceta, 1986, pp. 42–44.

²⁵⁵ Ignacio Sanuy, *Notas biográficas sobre Emilio Pujol*, Lleida, Instituto de Estudios Ilerdenses de la Excm. Diputación de Lérida, 1952, pp. 13–14.

²⁵⁶ *Ibidem.*, p. 14. El texto fue publicado primero en: núm. xiv, *Ilerda*, 1950, pp. 45–70. Posteriormente se publica como separata. Cfr.: Tabla 4.

Tabla 11. Conferencias y otras actividades de E. Pujol durante sus últimos años

FECHA	LUGAR	TÍTULO	NOTAS
04/06/1949	Barcelona: Biblioteca de Cataluña	Conferencia–concierto: <i>Ciencia y espíritu de nuestros vihuelistas</i>	Con la participación de María Teresa Fius (soprano)
09/06/1949	Barcelona: Biblioteca de Cataluña	Conferencia–concierto: <i>Arraigo y difusión de la guitarra latina</i>	Matilde Cuervas y Emilio Pujol
30/12/1949	Lleida: Instituto de Estudios Ilerdenses	<i>Comentario a la edición leridana de guitarra española de cinco órdenes de Juan Carles y Amat, doctor en medicina</i>	Primera lección del curso académico
04/05/1950	Barcelona: Salón de actos de la Biblioteca Central.	La guitarra española en la música portuguesa	Organizada por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas ²⁵⁸
13/06/1950	Barcelona: Salón de Actos de la biblioteca de la Diputación Provincial,	La guitarra en la literatura europea	Patrocinada por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas
22/10/1950	Lleida: Instituto de Estudios Ilerdenses de la Diputación Provincial, Sesión inaugural del Curso 1950–1951.	<i>Comentario a la edición leridana de guitarra española de cinco órdenes de Juan Carles y Amat, doctor en medicina</i>	
15/04/1953	Lisboa: Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música	<i>Mimetismo de la guitarra hispánica</i>	
13/09/1953	Siena: Palazzo Chigi	<i>L'aportoitaliano a la guitare classique</i> ²⁵⁹	
09/04/1954	París: Cité Universitaire de Paris, Colegio de España	Conferencia– concierto: <i>Vihuela y vihuelistas del siglo XVI</i>	Colabora la Soprano María Rosa Barbany
15/07/1954	Madrid: Curso para extranjeros en la residencia de Relaciones culturales	Conferencia sobre los vihuelistas españoles en el siglo XVI	Ilustrada por Emilio Pujol con la vihuela y la soprano María Rosa Barbany ²⁶⁰
16/07/1954	Madrid: Curso para extranjeros en la residencia de Relaciones culturales	Formas musicales españolas a través de la Guitarra	Matilde Cuervas y Emilio Pujol
15/12/1954	Barcelona: Radio Barcelona	Alocución con motivo del 45 aniversario de la muerte de Tárrega	Participan Yasumasa Obara, Sonia Ponce y Alberto Ponce ²⁶¹
17/09/1965	Andorra la Vella: Local del Centre	Recital de guitarra y vihuela con comentarios de Pujol	Participación de María Adelaide Robert y Alberto Ponce (vihuela y guitarra)
10/12/1967	Lleida: Conmemoración del centenario de Enric Granados	Semblanza evocadora de nuestro Enrique Granados	
20/10/1968	Lleida: Conmemoración del 25 aniversario de la muerte del pianista Ricardo Viñes,	Semblanza de Ricardo Viñes	

²⁵⁷ Esta tabla fue elaborada con la información obtenida de la colección de programas de mano y recortes de prensa que se encuentra en el Institut d'Estudis Ilerdencs, Lleida. La colección fue preparada por María Adelaide Robert. Se completa y confronta con los datos que proporciona J. Riera en su libro. *Vide:* Juan Riera, *Emilio Pujol*, Lleida, Instituto de Estudios Ilerdenses, 1974, pp. 132–154.

²⁵⁸ Vihuela de José Yacopi (1916–2006), Barcelona 1947; Vihuela menor, Arnold Dolmetsch (1858–1940), Inglaterra, 1937. Estos dos instrumentos estaban hasta el 2003, en la Sala Emili Pujol del Institut d'Estudis Ilerdencs. Al parecer toda la colección de esa sala ha sido movida a una nueva colocación en otro museo de la ciudad. Hasta el momento la única referencia a una vihuela fabricada por Ignacio Fleta (1897–1977) se encuentra en una carta de A. Segovia a E. Pujol fechada el 22 de diciembre de 1954, donde, entre otras cosas, Segovia menciona que Fleta ha construido una vihuela para la Academia Chigiana. La mención a estos instrumentos la hace Pujol en un texto autobiográfico. *Vide:* Edgar Ceballos (ed.), «Autobiografía, Emilio Pujol», en *Guitarra de México*, año ii, núm. 3, Grupo Editorial Gaceta, 1986, pp. 42–44.

²⁵⁹ Ignacio Sanuy, *Notas biográficas sobre Emilio Pujol*, Lleida, Instituto de Estudios Ilerdenses de la Excm. Diputación de Lérida, 1952, pp. 13–14.

²⁶⁰ *Ibidem.*, p. 14. El texto fue publicado primero en: núm. XIV, Ilerda, 1950, pp. 45–70. Posteriormente se publica como separata. *Cfr.:* Tabla 4.

²⁶¹ Esta tabla fue elaborada con la información obtenida de la colección de programas de mano y recortes de prensa que se encuentra en el Institut d'Estudis Ilerdencs, Lleida. La colección fue preparada por María Adelaide Robert. Se completa y confronta con los datos que proporciona J. Riera en su libro. *Vide:* Juan Riera, *Emilio Pujol*, Lleida, Instituto de Estudios Ilerdenses, 1974, pp. 132–154.

25/01/1969	Barcelona: Centro Comarcal Leridano	Ricard Vinyes: la seva personalitat artística i humana	El texto de la conferencia se publica posteriormente ²⁶²
26/07/1973	Zwolle, Holanda: Sala del Conservatorio	La guitarra a través de los tiempos y estética de la guitarra en el pensamiento moderno	
27/06/1974	Olite, Navarra: Patio de la morera del Palacio Real	<i>La vihuela y la guitarra en las cortes españolas hasta el siglo XVIII</i> ²⁶³	

Para conmemorar el centenario del natalicio de F. Tárrega, Pujol preside una comisión que se encarga de reunir a sus discípulos y organizar un evento en su ciudad natal. Además, compone y estrena su *Homenaje a Tárrega*, en una audición celebrada el 20 de noviembre de 1952, donde también participan Josefina Robleda, Pepita Roca y Daniel Fortea. Como parte de estos festejos se publica un folleto conmemorativo sobre Tárrega, redactado por Pujol y, de acuerdo con J. Riera, se anuncia la “entrada en máquinas” de la biografía de Tárrega escrita por Pujol.²⁶⁴ El libro impreso llega a Pujol el 13 de julio de 1960, en Florencia, y constituye en ese momento la aportación más grande de datos sobre la vida y obra de Tárrega.²⁶⁵

Durante los últimos años de su vida, Emilio Pujol recibe el reconocimiento merecido a su labor de toda la vida en beneficio de la guitarra, del conocimiento de su historia y de la formación de varias generaciones de guitarristas. Ajeno a los mismos, Pujol trabaja hasta el último de sus días en sus proyectos: un libro de poemas que se publica en 1976, la recopilación de materiales para la redacción de un método de vihuela —trabajo inconcluso— y la redacción del quinto volumen de su *Escuela Razonada de la Guitarra*, un proyecto preparado desde la década de 1930 y que nunca pudo llegar a completarse. De este trabajo se sabe únicamente —por comentario directo— que los borradores fueron enviados por María Adelaide Robert a Héctor García, asistente de Pujol en sus cursos de Cervera.

Tabla 12. Otras publicaciones de E. Pujol

AUTOR	TÍTULO	LUGAR	EDITORIAL	AÑO
Pujol, E.	La vihuela y la guitarra en Portugal	Madrid	Revista Musical <i>Ritmo</i> , año XVII, núm. 205	1947
Pujol, E.	Lérida y la guitarra	Lleida	<i>Revista Ciudad</i> , cuadernos de divulgación cultural, Cuadernos IV y V	1950
Pujol, E.	Música y músicos portugueses	Lleida	<i>Revista Ciudad</i> , cuadernos de divulgación cultural; vol. III, cuaderno VIII	1951
Pujol, E.	I centenario Tárrega	Villarreal de los Infantes	Ilmo. Ayuntamiento, comisión organizadora	1952
Pujol, E.	Comentario a la edición leridana de <i>Guitarra española de cinco órdenes</i> de Juan Carles y Amat, doctor en medicina	Lleida	<i>Ilerda</i> , núm. XIV, pp. 45–70. Instituto de Estudios Ilerdenses	1950
Pujol, E.	Un vihuelista portugués del siglo XVI, Manuel Rodrigues de Cubilhao,	Lisboa	Boletín del Conservatorio Nacional de Lisboa, vol. I, núm. 4. pp. 233– 236	1950
Pujol, E.	Comentario a la edición leridana de <i>Guitarra española de cinco órdenes</i> de Juan Carles y Amat, doctor en medicina	Lleida	Instituto de Estudios Ilerdenses. Patronato José M ^a Quadrado de estudios locales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas	1952

²⁶² J. Riera ubica este evento en 1951. Vide: Juan Riera, , p. 145.

²⁶³ Emilio Pujol, «Apporto italiano alla chitarra clásica», en *Quaderni dell'Accademia chigiana*, núm. XXIX, Siena, Editrice Ticci, 1953, pp. 41–59.

²⁶⁴ Juan Riera, , p. 59.

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 65. El dato está tomado de fragmentos de cartas de Emilio Pujol. Posteriormente, el tema se ha seguido desarrollando y actualmente existen otros textos que complementan, revisan y precisan, la biografía de Tárrega con toda la documentación que se ha encontrado de 1960 hasta el momento presente.

Pujol, E.	Apporto italiano allachitarra clásica. Riassunto delle conferenze tenute con illustrazioni musicali all'accademia chigiana il 3, 4 e 13 settembre 1953. Quaderni dell'Accademia Chigiana XXIX, pp. 41-59	Siena	Editrice Ticci	1953
Pujol, E.	Hispanae citharae ars viva: Antología de obras para vihuela de autores españoles del siglo XVI ²⁶⁶	Mainz	B. Schot's Söhne	1954
(Jacquot, Jean, Editeur)	«Les ressources instrumentales et leur rôle dans la musique pour vihuela et pour guitare au XVIe siècle et au XVIIe». <i>La Musique Instrumentale de la Renaissance</i>	París	Centre National de la Recherche Scientifique, Journées Internationales d'Études	1954
Pujol, E.	<i>Tárrega (Ensayo Biográfico)</i> ²⁶⁷	Lisboa	Talleres gráficos de Ramos, Alfonso & Moita Ltda.	1/08/1960
Pujol, E.	«Personalitat artística i humana d'en Ricard Vinyes», <i>Boletín interior informativo</i> , año XII, núm. 133, pp. 9-18	Barcelona	Centro Comarcal Leridano	1969
(Moser, W. Editor)	Das Dilemma des Klanges bei der Gitarre	Hamburg	Trekel, der Volksmusikverlag	1975
Pujol, E.	Poemes	Lleida	Institut d'Estudis Ilerdencs, Artis Estudis Gràfics	1976
Pujol, E.	<i>Tárrega (Ensayo Biográfico)</i> ²⁶⁸	Valencia	Albatros ediciones, Jávea 26, Artes Gráficas Soler	1978
Pujol, E.	Miguel de Fuenllana, 1512-1578, violista. Dades biogràfiques recuperades	Lleida	Institut Municipal d'Acció Cultural, Arts Gràfiques Bobalà	2006

Fuente. Elaboración propia.

²⁶⁶ Emilio Pujol, «Personalitat artística i Humana d'en Ricard Vinyes», en *Boletín Interior Informativo*, Centro Comarcal Leridano, año XII, núm. 133, Barcelona, marzo de 1969, pp. 9-18.

²⁶⁷ Institut d'Estudis Ilerdencs, Programas.

²⁶⁸ Juan Riera, , p. 59.

CAPÍTULO V

EMILIO PUJOL: COMPOSITOR

Ilustración 19. De pie: Eusebio Gual, Vilatobá (fotógrafo de Sabadell), Sr. Gausente; sentados: Enrique García, Miguel Llobet, Emilio Pujol



Fuente. Archivo Pujol–Robert.

Sobre la formación de Pujol es poco lo que se sabe. Gracias a la biografía de J. Riera —la más completa de las disponibles en la actualidad—, se sabe del ambiente favorable que existía en su hogar y de su iniciación temprana a la música estudiando con Modesto Aragonés, director de la Banda

de música de Granadella —su localidad natal, en la provincia de Lleida— y sastre de profesión.²⁶⁹ Esta misma obra reseña el encuentro de Pujol con Francisco Tárrega y la influencia que éste ejerció sobre su vocación. El propio Pujol, cuando en su momento escribe la biografía de Tárrega, narra con detalle este momento y se extiende en anécdotas sobre estos años de aprendizaje directo con el maestro.²⁷⁰

La correspondencia de Pujol es otra fuente importante de información, aunque hasta el momento no ha sido posible tener acceso completo a la misma. Sin embargo, María Adelaide Robert, la viuda de Pujol, ha hecho una selección de la misma, gracias a la cual se han obtenido algunos datos hasta ahora desconocidos. En su correspondencia también se encuentran referencias a su obra compositiva, como en una carta de León Farré,²⁷¹ donde se menciona la publicación de *Trois Morceaux Espagnols*.²⁷²

Gracias a otro de sus biógrafos,²⁷³ se sabe que en esta misma época estudia composición con Vicente María de Gibert.²⁷⁴

A través de programas de mano, recortes de prensa y reseñas recogidas en diarios y revistas de la época, he logrado reconstruir la trayectoria de Pujol como concertista y fechar algunas de sus obras. Según uno de estos programas, el 3 de abril de 1913, en Lleida, Pujol estrena en concierto su composición conocida más temprana: *Canción de Cuna*. Esta obra será también la primera en llegar a la imprenta a fines de ese mismo año, gracias a su amistad con Daniel Fortea —otro discípulo de Tárrega y fundador de la Biblioteca Fortea en 1911.²⁷⁵ Esta editora publica otras composiciones de Pujol: *Romanza* en 1914, y *Vals y Crepúsculo* en 1924.²⁷⁶

²⁶⁹ Juan Riera, *Emilio Pujol*, Lleida, Instituto de Estudios Ilerdenses, 1974, pp. 15–16.

²⁷⁰ Emilio Pujol, *Tárrega, Ensayo Biográfico*, Lisboa, Talleres Gráficos de Ramos, Alfonso & Moita Ltda., 1960.

²⁷¹ León Farré Duró (1867–1932). Guitarrista aficionado amigo y discípulo de Francisco Tárrega. Propietario de la Vaquería del Passeig de Sant Joan, en Barcelona, sitio de reunión de los guitarristas aficionados y profesionales locales y visitantes. *Vide*: Domingo Prat, *Diccionario de Guitarristas*, Buenos Aires, Casa Romero y Fernández, 1934, p. 122.

²⁷² Carta autógrafa conservada en el archivo Pujol–Robert, escrita por León Farré y dirigida a Pujol: «Barcelona 18 de agosto de 1926. Amigo Emilio Pujol: Después de saludarle desearía que se encuentre de buena salud como la mía por ahora A. D. G. Emilio: cuando recibí las obras tuyas, me quedé pálido de emoción más que si hubiera sacado el gordo de navidad, de tan emocionado me puse enfermo. Emilio no se habría de morir nunca porque yo siempre vivo pensando con Ud. y su arte. Emilio fuera de puñetas, mándame las obras indicadas al catálogo en cuanto antes posible, y adiós... Emilio me alegro de verte bueno. Yo como siempre Ud. sabe mi manera de hablar y que tantas puñetas, guitarra, y siempre guitarra y siempre Pujol en la cabeza por eso creo que tengo razón yo sigo el refrán de estate bien con Dios y riéte de los santos. En el mismo correo le mando la obra de Moreno Torroba sobre todo le recomiendo las obras del catálogo».

²⁷³ *Vide*: Ignacio Sanuy, *Notas biográficas sobre Emilio Pujol*, Lleida, Instituto de Estudios Ilerdenses de la Diputación de Lérida, 1952, p.8.

²⁷⁴ Vicente María de Gibert Serra (1879–1939). Compositor, organista y crítico barcelonés, fundador de la *Revista Musical Catalana*. *Vide*: Emilio Casares Rodicio, «Gibert Serra, Vicente Maria de», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 5, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000, pp. 596–597.

²⁷⁵ Antonio Pérez Llopis, *Daniel Fortea—La guitarra*, Castellón, Diputació de Castelló, 1989, pp. 60 y 149.

²⁷⁶ El *Vals*, ya se había publicado en 1916, como *Vals Íntimo*. *Vide*: Catálogo, núm. 196.

La obra compositiva

Ilustración 20. E. Pujol: Manuscrito de una obra para voz y piano, inédita



Fuente. Archivo Pujol-Robert.

De estos años arranca una producción que continuará hasta 1973, pocos años antes de su muerte, y que alcanzará la suma considerable de 200 títulos, incluyendo los estudios de su *Escuela Razonada de la Guitarra*, más una pequeña cantidad de obras que han quedado inéditas. Una parte muy pequeña de esta producción ha permanecido en el repertorio de los guitarristas y sigue programándose en conciertos e incluyéndose en grabaciones. Los estudios y ejercicios forman parte de los programas formativos de muchas instituciones de enseñanza, y casas editoras como Max Eschig, Schot o Ricordi, mantienen en sus catálogos algunas obras de Pujol. Sin embargo, su importancia dentro del repertorio de la guitarra clásica del siglo XX es un tema que no ha sido abordado formalmente. La transmisión y recepción de esta obra ha corrido una suerte similar a la de otros guitarristas de esa época como F. Tárrega, M. Llobet, D. Fortea o G. Tarragó,²⁷⁷ quienes quedaron encerrados entre el rescate de los guitarristas del pasado —del siglo XVI hasta el siglo XIX— y las nuevas generaciones de guitarristas nacidos durante el siglo XX.²⁷⁸

²⁷⁷ Graciano Tarragó Pons (1892–1973). Recientemente la editorial Boileau de Barcelona ha reeditado las obras de Tarragó en tres volúmenes, bajo la revisión de Jaume Torrent. Vide: Graciano Tarragó, *Obras para Guitarra*, Vol. I, II, III, Barcelona, Editorial de Música Boileau, 2009.

²⁷⁸ Un tema de estudio aparte lo constituye la transmisión y recepción de estos repertorios. Sin embargo, se requiere antes que nada revisar el estado actual de la cuestión y todavía queda pendiente la recuperación de materiales, fuentes documentales y en general, la reconstrucción de biografías más precisas de todos los protagonistas antes de abordar con éxito estudios más profundos.

En la producción de Pujol —dejando a un lado sus composiciones didácticas— destacan los títulos de obras de carácter nacionalista español, como *Tonadilla*, *Tango* y *Guajira*, de su colección *Trois Morceaux Espagnols*,²⁷⁹ además de *Sevilla*, *La Seguidilla en el Cortijo* y *Rapsodia Valenciana*; sin faltar las versiones para guitarra de varias canciones catalanas, como el *Cant dels Ocells*, *Plou i fa sol* y *Els tres tambors*. La influencia de su larga estancia en Francia se deja sentir también en los títulos de sus composiciones: *Au Jardin de l'Abbaye*, *Aquelarre—Danse des Sorcières*, *Barcarolle*, *Caprice varié sur un theme d'Aguado*, *Deux Préludes*, etcétera. Hacia el final de su vida, sus obras adoptan ciertas características de la música del pasado —uno de sus intereses centrales. Así, tenemos títulos como: *Fantasia de pasos largos y trabados*, *Cap i cua* —que es un *canon* por movimiento retrógrado—, *Air de danse populaire ancienne pour deux guitares*, etcétera.

J. Riera aporta información sobre algunas de estas composiciones y una clasificación propia demasiado general para que pueda ser de verdadera utilidad. Aquí, el autor enfatiza la influencia de Tárrega en la obra de Pujol, sin embargo, al hacer una revisión más profunda, esta influencia no parece tan clara. En su primera composición conocida, *Canción de Cuna*,²⁸⁰ se percibe en primer término su referencia directa a la canción tradicional catalana:

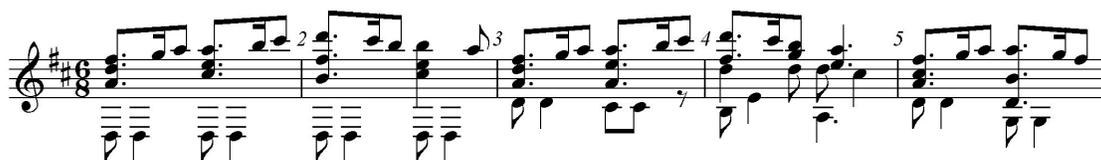
Ilustración 21. E. Pujol: *Canción de Cuna*



Fuente. Madrid, Fortea, 1913, cc. 3-7.

Un fragmento de la canción tradicional *El Noi de la Mare*,²⁸¹ en arreglo de Llobet puede ayudar a demostrar esta influencia:

Ilustración 22. M. Llobet: *El Noi de la Mare*



Fuente. Madrid, UME, 1975, cc. 1-5.

Un aspecto evidente de ésta, y en general de toda la obra compositiva de Pujol, es su carácter idiomático, esto es, la adaptación de la obra musical a las posibilidades del instrumento. En este aspecto, Pujol sí continúa con la tradición de los grandes compositores guitarristas como Sor, Tárrega o Llobet. Además, demuestra una gran imaginación al desarrollar su obra siempre dentro de las limitaciones de registro y organización de las diferentes voces impuestas por las seis cuerdas

²⁷⁹ Vide: Catálogo, núm. 193.

²⁸⁰ Madrid, Biblioteca Fortea, 1913.

²⁸¹ Canción tradicional catalana arreglada para guitarra por Llobet. Vide: Miguel Llobet, *El Noi de la Mare*, Madrid, Unión Musical Española, 1975.

de la guitarra y sus respectivos intervallos de separación. Tampoco se olvida de tomar en cuenta las limitaciones físicas de una mano promedio, bien entrenada, para acomodar un número limitado de posiciones sobre el diapasón.

Esta primera composición ilustra también dos aspectos más: la búsqueda de una obra original con un lenguaje personal y su disposición permanente a la revisión y al cambio. Al reeditar esta obra 18 años después, en 1931, Pujol revisa el desarrollo de las diferentes voces y, sobre todo, incorpora una armonización más clara e intensa como se puede ver en el siguiente ejemplo:

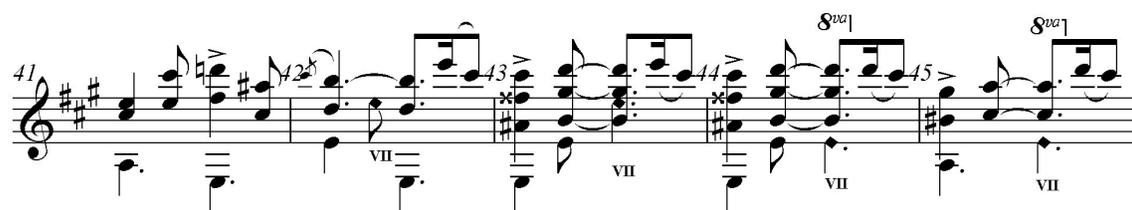
Ilustración 23. Pujol: *Canción de Cuna*



Fuente. Madrid, Fortea, 1913, cc. 27-31.

Nótese la armonización utilizada en los compases 29 y 30, para llegar a la dominante a través de un retardo en la voz superior (*do sostenido*). Este mismo pasaje se reescribe en 1931²⁸² de la siguiente manera:

Ilustración 24. Pujol: *Canción de Cuna*



Fuente. París, Max Eschig, 1931, cc. 41-45.

El paso ahora se realiza por medio de un acorde disminuido que lleva el movimiento cromático a las restantes voces del acorde. La estructura de la obra sigue el esquema A-B-A, con la particularidad de que el final de la parte A es diferente cada vez:

²⁸² Vide: Catálogo, núm. 014.

Ilustración 25. Pujol: *Canción de Cuna*

The musical score for Illustración 25 consists of two staves. The first staff begins at measure 17 and ends at measure 24. The second staff begins at measure 22 and ends at measure 24. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The melody is written in a treble clef. The bass line is written in a bass clef. The final measure (24) is marked with a piano-piano (*pp*) dynamic.

Fuente. París, Max Eschig, 1931, cc. 17–25.

Los últimos ocho compases de A (17–24) (*vide*: Ilustración 25), realizan una rápida transición, primero a la dominante (*si séptima*) e inmediatamente a la dominante del cuarto grado (*mi séptima*) para modular hacia *la* mayor, que será la tonalidad de la parte B. Al repetir la parte A, Pujol sustituye el final anterior por 13 compases de material nuevo que refuerzan la sensación conclusiva sobre la tónica de *mi* mayor (*vide*: Ilustración 26):

Ilustración 26. Pujol: *Canción de Cuna*

The musical score for Ilustración 26 consists of two staves. The first staff begins at measure 72 and ends at measure 82. The second staff begins at measure 77 and ends at measure 82. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The melody is written in a treble clef. The bass line is written in a bass clef. The final measure (82) is marked with a piano-piano-piano (*ppp*) dynamic. Roman numerals (XIX, VII, XII, V) are placed above the notes in the final measures.

Fuente. París, Max Eschig, 1931, cc. 72–82.

Dentro de las limitaciones impuestas por la pequeña forma y el carácter —una nana—, Pujol crea una pieza de efectos sonoros delicados, sin faltar las campanitas representadas por los armónicos. El compás de seis por ocho y el movimiento rítmico imperante —el de una barcarola— sugiere el vaivén de una cuna. Se puede observar en los ejemplos presentados la disposición abierta de los acordes y como las voces extremas tienden a separarse al máximo, desde la nota más grave a la más aguda, convirtiéndose en puntos culminantes negativos puesto que se presentan en doble o triple *piano*. La armonización es convencional, sin embargo, su utilización demuestra conocimiento del instrumento y el mismo tratamiento sutil del movimiento armónico que puede observarse en las composiciones de Tárrega. Se trata de una primera obra en la que su autor cuida mucho el aspecto formal y la conducción de las voces, pero donde ya se distingue su búsqueda de la expresividad a través de diversos elementos: ritmo, disposición de las voces, efectos, matices, etcétera.

Otra de las primeras composiciones de Pujol, la *Romanza*,²⁸³ muestra un poco más claramente la influencia de F. Tárrega. Esta obra presenta también una estructura ternaria: A–B–A con una parte A en *mi* mayor y una parte B contrastante en modo menor (*mi* menor).

Ilustración 27. E. Pujol: *Romanza*



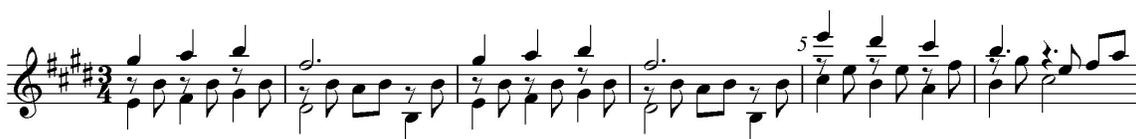
Fuente. Madrid, Fortea, 1914, cc. 1–4.

Ilustración 28. E. Pujol: *Romanza*

Fuente. Madrid, Fortea, 1914, cc. 18–23.

El plan de esta obra recuerda al conocido prelude *Lágrima*, de Tárrega, con el mismo manejo de tonalidades y la misma estructura ternaria A–B–A.²⁸⁴ El cambio de modo en cada parte provoca una sensación de tristeza o de reflexión y permite volver a la parte mayor para finalizar la pieza con una sensación de mayor vitalidad, alegría o esperanza.

Ilustración 29. F. Tárrega: *Lágrima*



Fuente. New York, Schirmer, 1924, cc. 1–6.

La disposición rítmica, sobre un compás de nueve por ocho es peculiar porque el movimiento armónico añade un acento más sobre el tercer tiempo de cada compás, quizá buscando darle más expresión y dirección al movimiento melódico. Por su pulso, la obra recuerda también a la *Romanza* de Llobet (*vide*: Ilustración 30),²⁸⁵ aunque ésta presenta un manejo de tonalidades muy diferente: la parte A en *do* menor y la parte B en *do* mayor. Este tratamiento provoca un efecto psicológico inverso: tristeza–alegría–tristeza, o resignación–esperanza–resignación, enfatizando el estado emocional más oscuro representado por la tonalidad menor. Aunque es muy poco lo que se sabe sobre la personalidad de M. Llobet, hay que hacer notar que, en todas las fotos conocidas, en ninguna aparece sonriendo, lo que habla por lo menos de un carácter poco dado a la extroversión. A diferencia de la obra de Llobet, la *Romanza* de Pujol utiliza una armonización menos elaborada, con un desarrollo temático similar a la *Canción de Cuna*. Aunque fue publicada un año más tarde, la obra de Llobet ha sido fechada en 1896 y, hasta donde se sabe, puede tratarse de su

²⁸³ Madrid, Biblioteca Fortea, 1914. *Vide*: Catálogo, núm. 176.

²⁸⁴ Pascual Roch, *A Modern Method for the Guitar*, New York, G. Schirmer, 1924, p. 14. Hay que anotar el hecho de que existe una versión poco conocida de *Lágrima* con una tercera parte. En todo caso, es seguro que Pujol estaba familiarizado con la versión citada aquí.

²⁸⁵ Obra fechada en 1896. *Vide*: Miguel Llobet, *Guitar Works Vol. I: 11 original Compositions*, Heidelberg, Chanterelle Verlag, 1989, pp. 1–3. Esta obra fue publicada por primera vez en Madrid, Biblioteca Fortea, 1915.

primera composición. En este contexto el título *Romanza*, algo anacrónico para la época, puede verse como un homenaje a Tárrega o como una muestra de que la formación musical de Llobet estaba ya, desde esos años, orientada hacia las vanguardias musicales de los compositores franceses. Pujol por su parte, continúa con su desarrollo como compositor trabajando sobre pequeñas formas —algo que puede verse como una característica general de Tárrega y sus discípulos—.

Ilustración 30. M. Llobet: *Romanza*



Fuente. Madrid, Fortea, 1915, cc. 1-4.

Puede observarse en el fragmento del *Noi de la Mare*, citado anteriormente (*vide*: Ilustración 22), que la riqueza de la armonización proviene de un manejo muy sutil del movimiento de cada voz, aprovechando las posibilidades técnicas del instrumento. Por ejemplo: en el compás cuatro, segundo tiempo, el *re* de la corchea anterior se deja sonar para que provoque un choque de segunda menor con el *do* sostenido del acorde de dominante, lo que sugiere una armonización más compleja. Según R. Phillips,²⁸⁶ Llobet puede considerarse como el gran innovador en este sentido, por encima de su maestro, F. Tárrega, quien mantuvo en sus obras un lenguaje armónico más convencional. Llobet fue el gran guitarrista de principios del siglo xx, admirado en toda Europa y en Estados Unidos, así como en Latinoamérica. Sus composiciones, por otro lado, fueron muy poco conocidas —excepto sus versiones de canciones catalanas—, permaneciendo la mayor parte de ellas inéditas hasta 1989.²⁸⁷ Pese a sus frecuentes viajes, mantiene su residencia en Barcelona durante los años de la Primera Guerra Mundial, que no afectaron directamente al territorio español, y durante los duros años de la Guerra Civil Española. Esta presencia de Llobet en Barcelona está documentada, aunque la datación de sus estancias y ausencias todavía contiene muchas imprecisiones. Pujol también reside en Barcelona desde 1913,²⁸⁸ y aunque hace falta más documentación, las escasas fotos, las publicaciones en común, y algunos breves comentarios anecdóticos recogidos en diversas fuentes, hablan de una relación de amistad que iría desde principios de la década de 1910 hasta 1938, año de la muerte de Llobet.²⁸⁹

La composición de las primeras obras de Pujol coincide aproximadamente con la aparición pública de *El Mestre*, y otras de las 14 canciones catalanas que Llobet transcribiera para la guitarra.²⁹⁰ La impresión que estas obras causaron en Pujol fue grande, como lo demuestra el siguiente texto:

[...] Él [Llobet] fue quien obedeciendo a un sentido colorista e impresionista más de acuerdo con su naturaleza (ahí aparece el pintor) y con la evolución de los gustos musicales de su tiempo, inició un sentido que podríamos llamar moderno por oposición al concepto clásico de unidad, porque gusta de

²⁸⁶ Robert Phillips, *The influence of Miguel Llobet on the pedagogy, repertoire, and stature of the guitar in the twentieth century*, (Tesis doctoral), University of Miami, 2002, p. 3

²⁸⁷ Miguel Llobet, *Guitar Works*, Heidelberg, Chanterelle Verlag, 1989. Obra en cuatro volúmenes

²⁸⁸ De acuerdo con una publicación de la *Biblioteca Fortea*, publicada en Madrid, en septiembre de 1913

²⁸⁹ Entre estos se puede mencionar el borrador de una “broma musical” entre Llobet, Pujol y G. Tarragó, fechada al parecer en julio de 1920. Existe una copia de este documento en el archivo Pujol-Robert, además, J. Mangado la reproduce en su libro. *Vide*: Josep María Mangado- Artigas, *La Guitarra en Cataluña, 1769-1939*, Londres, Tecla Editions, 1998, p. 95.

²⁹⁰ *Vide*: Robert Phillips, , p. 63

disonancias y armonías alteradas y colorear con efectos de sonoridades insospechadas o distintas (siempre de acuerdo con la espiritualidad de la obra) las interpretaciones y armonizaciones de las obras que interpreta o escribe. Las doce canciones populares que tiene primorosamente armonizadas e instrumentadas para la guitarra, constituyen un verdadero monumento artístico para este instrumento. Entre ellas se destaca significadamente *El Mestre*, por ser la primer página para guitarra en que aparecen armonías propias de las nuevas tendencias incorporando, con las posibilidades expuestas tan acertadamente por Llobet, el instrumento a la fase moderna que se anuncia en la música a principios del presente siglo.²⁹¹

Pujol reconoce la aportación de Llobet a la literatura guitarrística y a su vez contribuye con algunos trabajos propios como *Añada*²⁹², *Zortzico*²⁹³, *Els Tres Tambors*²⁹⁴, *Aquelarre*²⁹⁵ — donde utiliza como tema la canción *Plou i fa sol*—, y dos versiones del *Cant del Ocells*²⁹⁶. Estos trabajos aparecen en fechas muy distintas y muestran por tanto momentos diferentes de la evolución de su lenguaje musical.

Las canciones tradicionales de Pujol

Añada

Añada (vide: Ilustración 31), obra inédita, es una canción de cuna de origen asturiano, con la melodía en el primer modo (dórico), aunque en una transposición a una quinta superior:

Ilustración 31. E. Pujol: *Añada*

Armonizado expresamente para su amigo D. Ignacio de Gispert. Barcelona 6 octubre 1920.

004

Añada

Emilio Pujol



Fuente. Inédita, 1920, cc. 1-9.

²⁹¹ Texto manuscrito escrito por E. Pujol. Original en el archivo Pujol-Robert

²⁹² Inédita, 1920. Cfr.: Catálogo, núm. 004. Se ha intentado identificar esta pieza —sin éxito— en el cancionero de Torner. Vide: Eduardo Martínez Torner, *Cancionero de la Lirica Popular Asturiana*, Madrid, Establecimiento tipográfico Nieto y Compañía, 1920

²⁹³ Emilio Pujol, *Estudios para guitarra grado superior*, Barcelona, Boileau, 1946, pp. 8-9. Cfr.: Catálogo, núm. 151.

²⁹⁴ Buenos Aires, Ricordi Americana, 1955. Cfr.: Catálogo, núm. 081.

²⁹⁵ París, Éditions Max Eschig, 1969. Cfr.: Catálogo, núm. 005.

²⁹⁶ Emilio Pujol, *Escuela Razonada de la Guitarra Libro II*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1971, pp. 197-199; p. 205. Cfr.: Catálogo, núm. 125; núm. 130.

Ilustración 32. Escala en primer modo, dórico, desde *la*



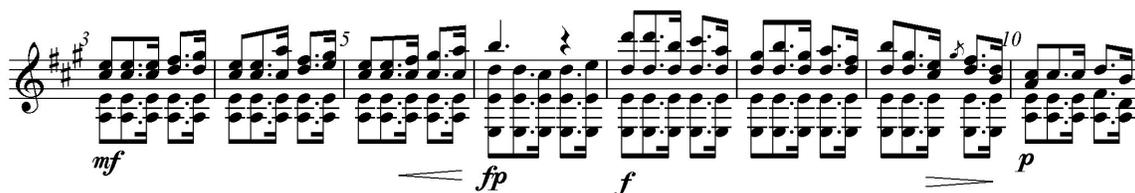
Fuente. Elaboración propia

La escritura de la pieza con la armadura de *re* mayor y la armonización de algunos finales de frase refuerzan el carácter modal de la pieza y señalan la predilección del autor por la escala andaluza que, en este caso, implica el uso del segundo grado alterado descendientemente (*si* bemol) y el tercero ascendientemente (*do* sostenido), lo que Pujol hace en dos ocasiones para provocar con más fuerza la sensación de conclusión.

Zortzico

En cuanto al *Zortzico* (vide Ilustración 33), Pujol comenta que se trata de una canción-danza vasconavarra.²⁹⁷ La obra fue concebida como un estudio de acordes y aunque estaba destinada a la *Escuela Razonada* fue publicada previamente en la Editorial Boileau de Barcelona. De acuerdo con la definición, la obra está escrita en compás de cinco por ocho con unidades melódicas de ocho compases.²⁹⁸ Formalmente el plan de la obra es sencillo: A-B-A donde la parte A se presenta en *la* mayor y la B en *la* menor.

Ilustración 33. Pujol: *Zortzico*



Fuente. Barcelona, Editorial de música Boileau, 1946, cc. 3-10.

Els Tres Tambors

Els Tres Tambors es una obra basada en la canción tradicional catalana del mismo nombre. Hasta el momento sólo se conoce la edición de 1955. No se ha encontrado ningún manuscrito, pero se sabe que Pujol la estrenó durante un concierto en Barcelona, el 21 de febrero de 1934.²⁹⁹ La obra incluye una dedicatoria a M. Llobet, y al respecto, J. Riera anota en su libro:

[*Els tres tambors*] Es una glosa de la canción popular catalana escrita por primera vez con dos tonalidades superpuestas, en *Re* y *Mi* bemol. Nada se ha hecho semejante hasta hoy, ni ninguna obra para guitarra ha sido tratada de esta forma. Llobet fue quien rompió el clasicismo romántico tradicional de la escritura guitarrística usada desde el tiempo de Tárrega. En la transcripción de la

²⁹⁷ Emilio Pujol, *Escuela Razonada de la Guitarra Libro III*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1954, p. 103. La obra se edita por primera vez en: *Estudios para Guitarra Grado Superior*. Barcelona, Editorial de música Boileau, 1946.

²⁹⁸ Vide: Gaizka de Barandiaran, «Zortzico», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 10, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, pp.1193-1195.

²⁹⁹ Revisando la lista de conciertos de Pujol, he encontrado que la obra se estrenó en la sala Mozart de Barcelona, el 21 de febrero de 1934. No se tiene constancia de presentaciones posteriores. Cfr.: Fabián Hernández, *La Obra Compositiva de Emilio Pujol (*1886; †1980): Estudio Comparativo, Catálogo y Edición Crítica*, (Tesis Doctoral), Universidad Autónoma de Barcelona, 2010, p. 53.

canción popular catalana *El Mestre* empleó ya, las teorías debussynianas pentatónicas. Fue quien abrió la puerta a la nueva orientación tonal de la guitarra. Sin embargo, *Els Tres Tambors* es algo más atrevido, de ahí que Pujol dedicara la obra a su gran amigo y colega. Contiene un desarrollo temático además de la canción y en dos tonalidades que ponen de relieve su ritmo y arcaísmo. Es sinfónica porque cada tambor está tratado en forma tonal y polifónica distinta. En fin, una obra que marca un hito dentro del desarrollo histórico de la guitarra. Llobet, que fue siempre imparcial en sus apreciaciones, comentaba esta composición con cálidos elogios.³⁰⁰

Los años de 1931 a 1933 fueron seguramente años de composición e investigación para Pujol. En ellos no se registra prácticamente ninguna actividad concertística, dedicándose con toda seguridad a la preparación de su *Escuela Razonada de la Guitarra* y, por consiguiente, a la composición. El comentario citado arriba refuerza la idea de un contacto bastante frecuente, donde Pujol sometía a la consideración de su amigo algunas de sus obras nuevas. Además de su departamento de Barcelona, Pujol mantenía una propiedad cercana a su localidad de origen, llamada Mas Janet. Pujol pasaba siempre ahí una parte de sus vacaciones.

La canción es sencilla y alegre, con un texto que narra una historia de amor con final feliz.³⁰¹ La música, en correspondencia, es sencilla y con un ritmo marcial. Normalmente se canta en *sol* mayor, pero Pujol presenta el tema por primera vez en *re* mayor (*vide*: Ilustración 34):

³⁰⁰ Juan Riera, *Emilio Pujol*, Lleida, Instituto de Estudios Ilerdenses de la Diputación Provincial de Lérida, 1974, p.160. Por desgracia, los comentarios de Llobet a los que hace referencia la nota no han sido hallados.

³⁰¹ *Vide*: Juan del Águila, *Las Canciones del Pueblo Español*, Madrid, Unión Musical Española, 1960, p. 130. De donde se ha tomado el texto completo:

<p>I</p> <p>Si n'eren tres tambors que en vénen de la guerra: I el més petit de tots porta un ram de rosetes, ram, ram pataplám, porta un ram de rosetes.</p>	<p>II</p> <p>La filla del bon rei/del Ruan n'ha sortit en finestra: -Tambor, lo bon tambor, si em vols dar una roseta Ram, ram pataplám, Si em vols dar una roseta</p>	<p>III</p> <p>-Donzella que'l'haurà serà l'esposa meva; no us donaré el ram que a vós no us pugui prendre, ram, ram pataplám, que a vós no us pugui prendre.</p>	<p>IV</p> <p>-M'haureu de demanar al pare i a la mare. Si el sí us volen dar, per mi, res no es pot perdre, ram, ram pataplám, per mi, res no es pot perdre.</p>
<p>V</p> <p>-Déu lo guar, el bon rei/ el Ruan Si em dareu la infanteta -Bé em dir diràs tu, tambor, Quina hisenda és la teva Ram, ram pataplám. Quina hisenda és la teva</p>	<p>VI</p> <p>-La hisenda que jo tinc: la caixa i les manetes. -Ix-me d'aquí, tambor, abans no et faci perdre! Ram, ram pataplám. Abans no et faci perdre!</p>	<p>VII</p> <p>-No em fareu perdre vós, Ni vós em fareu perdre Que allà en el meu país En tinc gent que em defensa, ram, ram pataplám, en tinc gent que em defensa.</p>	<p>VIII</p> <p>-Bé em diràs tu, tambor, bé em diràs qui et defensa -Em defensa el rei franc Amb tota la/sa noblesa, ram, ram pataplám, amb tota la/sa noblesa.</p>
<p>IX</p> <p>-Bé em diràs tu, tambor, bé em diràs qui és ton peire -Mon peire, gran senyor, és rei de l'Anglaterra, ram, ram pataplám, és rei de l'Anglaterra.</p>	<p>X</p> <p>-Vine, vine, tambor, ma filla serà teva. -No en sento grat de vós; tampoc no en sento d'ella, ram, ram pata- plám, tampoc no en sento d'ella,</p>	<p>XI</p> <p>que allà en el meu país n'hi ha que són més belles. Més hermosa i gentil n'és la meva promesa, ram, ram pataplám, n'és la meva promesa.</p>	

Ilustración 34. *Els Tres Tambors*



Fuente. Canción tradicional, tal como la utiliza E. Pujol en su obra.

La versión de Pujol ciertamente tiene un enfoque orquestal que aprovecha los diferentes registros, timbres y efectos de la guitarra para mantener el interés y la variedad en cada una de las repeticiones del tema. El planteamiento estructural de la obra no es complicado, pero no deja de ser ingenioso. Pujol asigna un motivo rítmico-melódico a cada uno de los tres tambores. Al inicio de la obra se presentan en sucesión cada uno de ellos, sirviendo el primero —una especie de redoble estilizado— como una introducción (*vide*: Ilustración 35):

Ilustración 35. E. Pujol: *Els Tres Tambors*



Fuente. Buenos Aires, Ricordi, 1955, cc. 1-4.

Inmediatamente después, aparece el segundo motivo, que es una marcha a dos notas armonizada con quintas disminuidas (*vide*: Ilustración 34):

Ilustración 36. E. Pujol: *Els Tres Tambors*



Fuente. Buenos Aires, Ricordi, 1955, cc. 11-15.

El tercer motivo corresponde al tema de la canción tradicional y se presenta siempre con una entrada en anacrusa (*vide*: ilustración 34): primero en *re* mayor, luego en *fa* mayor y por último en *la* mayor, esto es, cada vez una tercera más arriba, lo que hace al tema cada vez más presente y al mismo tiempo más dramático, aportando un cierto sentimiento de euforia y exaltación. Al colocar el motivo en diferentes registros: medio, grave y agudo —cada uno con un acompañamiento diferente—, renueva el interés por escuchar un tema ya conocido. La aseveración de J. Riera sobre la bitonalidad de la obra, en un sentido estricto, es discutible. De inicio, la obra parece más bien buscar un efecto sobre la nota de la dominante en *re* mayor (*la*), creando un intervalo de quinta disminuida con el *mi* bemol, lo que produce una sensación de inquietud o de misterio (*vide*: Ilustración 35). Las notas *mi* bemol, *fa* y *sol* bemol del segundo motivo nos remiten a la tonalidad de *mi* bemol menor. De hecho, la única nota extraña a la tonalidad es *la* natural, que suena

percusivamente en quintas al comienzo de cada compás, ya que el *si* natural puede leerse como *do* bemol y el *re* natural (becuadro) corresponde al séptimo grado de la escala menor armónica (vide: Ilustración 36). Hasta aquí, el oyente que no conoce la partitura, sólo ha escuchado realmente una tonalidad apoyada rítmicamente con choques de segunda menor, *re* y *mi* bemol. La partitura por otra parte sugiere la posibilidad de dobles lecturas como si se tratara de un enigma o juego musical. Otro aspecto que llama la atención inmediatamente es la aparición de los 12 sonidos de la escala cromática en cada una de las presentaciones del tema de la canción. La presencia de los 12 sonidos sería un resultado normal de un tratamiento bitonal como el que aparentemente plantea Pujol, con dos tonalidades inmediatas (*re* mayor y *mi* bemol menor); sin embargo, Pujol lo realiza rompiendo en ocasiones el movimiento diatónico de la tonalidad del motivo acompañante. Por ejemplo, en la primera exposición del tema en *re* mayor (vide: Ilustración 37), el motivo acompañante se presenta en *mi* bemol menor (donde el *si* natural equivale a un *do* bemol). En el compás 23 aparecen *do* y *re* natural en el bajo, notas que no forman parte de la escala natural de *mi* bemol menor. Arriba de ellas, formando intervalo de cuarta aumentada tenemos *fa* sostenido y *sol* sostenido, notas que pueden reescribirse como *sol* bemol y *la* bemol, respectivamente. Un poco más adelante, en el segundo tiempo del compás 24, aparece *la* natural, el cual tampoco puede explicarse dentro de la tonalidad de *mi* bemol. Por último, puede verse cómo al final de la presentación del tema, en el primer tiempo del compás 27, Pujol usa un *do* sostenido en la voz superior, el séptimo grado en la escala de *re*, nota que —aunque diatónica en *re* mayor— no aparece en el tema de la canción. Con esta nota se completa la aparición de los 12 sonidos de la escala cromática.

Ilustración 37. Pujol: *Els Tres tambors*



Fuente. Buenos Aires, Ricordi, 1955, cc. 20–27.

Durante la segunda presentación del tema, en *fa* mayor (vide: Ilustración 38) la aparición de los 12 sonidos ocurre en tan sólo cuatro compases, del 40 al 43, y al igual que en la ocasión anterior, se modifica el movimiento diatónico de la tonalidad superpuesta para permitir su aparición.

Ilustración 38. Pujol: *Els Tres Tambors*



Fuente. Buenos Aires, Ricordi, 1955, cc. 39–47.

Esto, que en principio puede verse como un accidente, está enmarcado en un contexto que puede volverlo significativo.

Ya se mencionó que Pujol dedicó los años de 1931 a 1933 casi exclusivamente a la composición musical. Los datos hallados, aunque fragmentarios, permiten suponer que Pujol pasó

buena parte de este tiempo en España y particularmente en Barcelona. Con M. Llobet sucede algo similar.³⁰² España vivía entonces un momento especialmente diverso, polémico y lleno de reivindicaciones políticas y culturales —a partir de la promulgación de la Segunda República—, donde las manifestaciones culturales adquieren especial relevancia. A mediados de octubre de 1931, Arnold Schoenberg³⁰³ llega a Barcelona, siguiendo las indicaciones de sus médicos de alejarse de los fríos invernales de Berlín.³⁰⁴ En Barcelona, Schoenberg hará amistad con los músicos catalanes más famosos, especialmente con Pau Casals; estrenará obras, compondrá y asistirá a los conciertos dirigidos por su discípulo Anton Webern.³⁰⁵ Antes de regresar a Berlín en junio de 1932, verá nacer a su hija, Nuria.³⁰⁶ Toda esta actividad en la música de vanguardia fue promovida en buena medida por Robert Gerhard,³⁰⁷ discípulo y amigo de Schoenberg y a su vez uno de los más importantes compositores españoles de vanguardia. El colofón a toda esta efervescencia lo dará la realización en Barcelona del Festival de la Sociedad Internacional para la Música Contemporánea (ISCM) de 1936, donde se estrenarán entre otras obras, fragmentos de *Wozzeck* y el *Concierto para violín* de Alban Berg.³⁰⁸

Sería absurdo suponer que estos eventos pasasen desapercibidos a M. Llobet o a E. Pujol, siempre inmersos en el ambiente artístico de su ciudad. De esta manera, la creación de *Els tres tambors*, viene a ser una respuesta sintética a todas estas impresiones recibidas. Con las reservas necesarias en virtud de la escasa información, se puede afirmar que esta inclusión velada, pero completamente deliberada de los 12 sonidos de la escala cromática, es una referencia al dodecafonismo de Schoenberg, presente en Cataluña. El hecho de que esta obra solamente haya sido presentada —hasta donde se sabe— en una ocasión por el propio compositor, muestra simplemente que la recepción de obras basadas en lenguajes musicales diferentes a los tradicionales ha sido siempre difícil.

Es evidente, sobre todo en la última presentación del tema —donde las dos voces superiores se mueven en sextas paralelas y el movimiento del bajo se apoya siempre en las notas *la* y *mi*, tónica y dominante de *la* mayor—, la intención de Pujol de mantener una sensación tonal entre las voces a pesar del uso de un cromatismo extremo (*vide*: Ilustración 39):

³⁰² De manera indirecta se cita una fuente que ubica a Llobet en Barcelona en este período: de acuerdo con José Rey de la Torre (1917), quien fuera uno de sus discípulos más apreciados, Llobet pasó la mayor parte de los años entre 1932 y 1934 en Barcelona, en un semiretiro. *Vide*: Robert Phillips, *The influence of Miguel Llobet on the pedagogy, repertoire, and stature of the guitar in the twentieth century*, University of Miami, 2002, pp. 14–15. No se ha logrado localizar la fuente original.

³⁰³ (1874–1951). *Vide*: Arnold Schoenberg, *Cartas*, Madrid, Turner Música, 1987, pp. 166–178.

³⁰⁴ Al parecer esta no era la primera visita de Schoenberg a Barcelona. Ya en 1925 este personaje dirigió un concierto en el Palau de la Música donde se presentaron varias obras suyas. *Vide*: Joaquim Homs, *Robert Gerhard and his Music*, Sheffield, The Anglo-Catalan Society, 2000, p. 28. Una nota periodística confirma este evento, aunque no menciona específicamente la presencia de Schoenberg. *Vide*: *La Vanguardia*, jueves 30 de abril de 1925, p. 24.

³⁰⁵ Anton Friedrich Wilhelm von Webern (1883–1945). La presentación tuvo lugar en abril de 1932, según reporta el diario *La Vanguardia*, 6 de abril de 1932, p. 14.

³⁰⁶ *Vide*: Joaquim Homs, , p. 35

³⁰⁷ (1896–1970). *Vide*: *Ibidem.*, pp. 19, 78

³⁰⁸ Alban Maria Johannes Berg (1885–1935).

Ilustración 39. E. Pujol: *Els Tres Tambors*



Fuente. Buenos Aires, Ricordi, 1955, cc. 59-71.

Los movimientos cromáticos responden en su mayoría a la conducción por grados conjuntos de las voces de acompañamiento y a la intención de mantener la estructura interválica del motivo de acompañamiento. Por ejemplo, a partir del compás 24, se inicia un movimiento cromático en la voz intermedia, *si* bemol del primer tiempo, que desciende hasta llegar a *mi* natural en el compás 27 (*vide*: Ilustración 37). Otro movimiento similar se puede ver en el compás 66 (*vide*: Ilustración 39), donde la voz intermedia presenta un *re* sostenido que desciende cromáticamente hasta el *si* natural del compás siguiente.

El análisis de esta obra se dificulta porque existen indicios de posibles errores en la partitura. Por ejemplo: en el primer tiempo del compás 43 (*vide*: Ilustración 40), la digitación del acorde sugiere que la nota superior es un *la* bemol, congruente con la tonalidad de *mi* bemol mayor o menor. Más adelante, en el compás 64, *fa* natural del primer tiempo está digitado como si se tratara de *fa* sostenido, lo que en el contexto tendría más sentido, ya que está seguido por un *mi* sostenido (*vide*: Ilustración 39).

Ilustración 40. E. Pujol: *Els Tres Tambors*



Fuente. Buenos Aires, Ricordi, 1955, cc. 40-45.

Hay que destacar también el uso de escalas octotónicas en los puentes entre cada presentación del tema de la canción tradicional. A partir del segundo tiempo del compás 32, y hasta el comienzo del tema en *fa* mayor, Pujol utiliza las notas de la escala octotónica siguiente (*vide*: Ilustración 41, 42):

Ilustración 41. Escala Octotónica desde *re*



Fuente. Elaboración propia.

Ilustración 42. Pujol: *Els Tres Tambors*



Fuente. Buenos Aires, Ricordi, 1955, cc. 32–39.

Al terminar la presentación del tema, en el compás 52, segundo tiempo, vuelve a aparecer un pasaje basado en la escala octotónica ya mencionada:

Ilustración 43. E. Pujol: *Els Tres Tambors*



Fuente. Buenos Aires, Ricordi, 1955, cc. 52–59.

El último pasaje octotónico —basado como los dos anteriores en el motivo del segundo tambor— ocurre al final de la tercera presentación del tema, a partir del compás 72. En esta ocasión la escala octotónica está transportada un semitono arriba (*vide*: Ilustración 44, 45):

Ilustración 44. Escala Octotónica desde *re* sostenido



Fuente. Elaboración propia.

Ilustración 45. Pujol: *Els Tres Tambors*



Fuente. Buenos Aires, Ricordi, 1955, cc. 72–79.

Pensar el desarrollo de la obra a partir de una escala octotónica es muy interesante y probablemente más apropiado que la explicación bitonal dada por J. Riera.³⁰⁹ Sin duda, excepto las tres presentaciones del tema de la canción tradicional catalana, basadas claramente en la escala

³⁰⁹ O. Messiaen (1908–1992). Fue profesor en la École Normale de Musique al igual que lo fue E. Pujol. Aunque no se ha encontrado ninguna documentación que lo confirme, es posible al menos que Pujol conociera los trabajos teóricos y las composiciones de Messiaen. *Vide*: Paul Griffiths, «Messiaen, Olivier», en: *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, New York, Macmillan Publishers, 2001, Vol. 16, pp. 491–504. También *vide*: Fabián Hernández, p. 64

diatónica, casi todos los demás eventos pueden referirse estrictamente a una escala octotónica del tipo denominado por O. Messiaen segundo modo (*vide*: Ilustración 41). Así, los motivos del primer y del segundo tambor (*vide*: Ilustración 35, 36) presentan el intervalo de quinta disminuida, característico de la escala octotónica modelo. Durante la primera presentación del tema de la canción, éste se presenta acompañado por el motivo del segundo tambor en quintas disminuidas (o cuartas aumentadas) paralelas. La segunda presentación del tema, en *fa* mayor, se presenta en el registro grave, lo que la oscurece un poco y resalta el motivo acompañante, escrito vagamente en *sol* menor y donde destacan los acordes aumentados, frecuentemente en movimiento paralelo, como puede verse claramente en el compás 44 (*vide*: Ilustración 40, arriba). La tercera presentación de la canción ocurre después de un denso pasaje octotónico —que anuncia el momento culminante de la obra— construido con acordes de quintas disminuidas. Este pasaje termina claramente en un acorde de dominante en la tonalidad de *la* mayor, esto es, sobre *mi* séptima.³¹⁰ Esta última presentación es la más aguda, la más luminosa por la disposición abierta de los acordes y la más tonal; Pujol abandona todo intento de escritura bitonal y maneja las disonancias como notas de paso o como efectos tímbricos o percusivos derivados del motivo del segundo tambor. Esta parte concluye con una presentación completa de la escala octotónica, en octavas y quintas disminuidas, sobre el motivo del segundo tambor.

La coda de la pieza está formada con fragmentos de los tres motivos presentados en el mismo orden, pero separados por pausas de duración creciente —sugiriendo quizás una consulta entre los tres tambores— y una disminución progresiva del volumen, que sugiere el alejamiento. El fragmento final del motivo del tercer tambor se presenta por última vez en armónicos, lo que crea una sensación de distancia, de reflexión, o de ambas. La pieza termina con dos golpes finales del segundo tambor y luego de una larga pausa, un único armónico sobre la nota *la*.

El tratamiento musical que hace Pujol de la canción catalana muestra la intención de seguir con la música el espíritu de lo que dice el texto. Así la selección que hace de las notas de la escala octotónica para sugerir dos escalas diatónicas le permiten crear en las primeras presentaciones la sensación de oposición, de conflicto, de indefinición. Este carácter se agudiza sucesivamente para resolverse en el momento culminante sobre un brillante *la* mayor con el que se presenta el tema de la canción por última vez, señalando con ello el triunfo del pequeño tambor y la conquista de su amor. Sin embargo, la reflexión y el consejo de los otros revelan que sólo le quieren por su hacienda, y no por sí mismo: entonces decide alejarse.

En conclusión, aunque puede observarse la intención de oponer una tonalidad a otra en una escritura bitonal, también puede observarse la resistencia a abandonar el tratamiento tonal del conjunto, lo que obliga a modificar constantemente las voces secundarias para mantener la sonoridad general flotando siempre sobre un centro tonal perceptible.³¹¹ La presencia de pasajes contruidos a partir de una escala octotónica refuerzan la idea de un solo centro tonal y de una construcción que alterna entre la escritura bitonal libre y la construcción sobre un modelo octotónico preciso, idéntico al denominado segundo modo por O. Messiaen.

³¹⁰ En este lugar se encuentra otro error probable de la partitura: en el compás 59, segundo tiempo, el acorde de *mi* séptima lleva un bemol precediendo a la nota *mi*; sin embargo, el *mi* natural que sigue no lleva el respectivo becuadro, siendo claramente la primera nota del tema de la canción en *la* mayor.

³¹¹ Este centro tonal es propio del folclore y la música popular o de tradición oral. Pujol retoma con esto la tendencia iniciada por F. Pedrell, paralela a la de B. Bartók, Z. Kodály y muchos otros, en el sentido de reivindicar las raíces de la música, en cierto modo nacionalista, a partir del canto popular.

Aquelarre

Otra adaptación interesante de una canción tradicional catalana la encontramos en *Aquelarre*,³¹² donde utiliza como tema la canción *Plou i fa sol*.³¹³

Ilustración 46. E. Pujol: *Aquelarre*

Fuente. París, Eschig, 1969, cc. 50-57.

Esta obra fue compuesta en algún momento cercano a 1969, entre la publicación del tercero y el cuarto libro de su *Escuela Razonada de la Guitarra*, por lo que cabe la posibilidad de que haya sido concebida en un principio como parte de este gran cuerpo didáctico. Además, es un homenaje a Niccolò Paganini,³¹⁴ compositor y célebre virtuoso del violín y de la guitarra. En este contexto, la obra está construida con elementos de virtuosismo como escalas cromáticas, arpeggios ascendentes y descendentes combinados con ligados, todo esto en movimiento rápido. Es una obra alejada del espíritu experimental de *Els tres tambors*, que sin embargo muestra una gran madurez en la comprensión de los recursos técnicos del instrumento y sus posibilidades expresivas. El título alude probablemente al legendario pacto de Paganini con el diablo, y Pujol lo expresa musicalmente con ironía en un tema basado en la escala cromática de *la menor*, con la aparición frecuente del tritono o *diabolus in musica*. Su aire de *Tarantella*, el movimiento por grados conjunto cromáticos y su carácter burlón, asemejan el tratamiento general de esta pieza a la *Ronde du Sabbat*, del quinto movimiento de la *Symphonie Fantastique*, *Opus 14*, de Héctor Berlioz, quien también dedicara una obra a Paganini.³¹⁵

³¹² París, Éditions Max Eschig, M. E. 7899, 1969. Cfr.: Catálogo, núm. 005.

³¹³ Vide: Joaquim Maideu, *Llibre de Cançons – Crestomatia de Cançons Tradicionals Catalanes*, Vic, eumo, 1992, p. 25. El texto es una rima infantil, lúdica y simple: «Plou i fa sol, les bruixes es pentinen; / plou i fa sol, les bruixes porten dol. / Plou i fa sol, les bruixes es pentinen; / plou i fa sol, les bruixes fan un ou.» (En castellano: Llueve y hace sol, las brujas se peinan; / llueve y hace sol, las brujas van de luto. / Llueve y hace sol, las brujas se peinan, / llueve y hace sol, las brujas ponen un huevo).

³¹⁴ (1782–1840). Normalmente se desconoce la faceta de guitarrista de Paganini. Había empezado a estudiar música con una mandolina a los cinco años, con su padre. Aprendió a tocar la guitarra cuando tenía poco más de 14 años —hacia 1796, en Génova—. En 1801 escribió más de una veintena de composiciones para diversas combinaciones de guitarra y otros instrumentos. Como Pujol, compuso unas 200 obras con participación de guitarra, entre ellas, 12 sonatas. Vide: Edward Neill, «Paganini, Niccolò», en *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, vol. 18, New York, Macmillan Publishers, 2001, pp. 887–894.

³¹⁵ Harold en Italie. Vide: *Ibidem*.

Ilustración 47. E. Pujol: *Aquelarre*



Fuente. París, Eschig, 1969, cc. 3-9.

El tema de *Plou i fa sol* (vide: Ilustración 46) aparece como punto culminante después de 49 compases de elaboración y se repite deformado por medio de un fragmento cromático descendente (vide: Ilustración 48):

Ilustración 48. E. Pujol: *Aquelarre*



Fuente. París, Eschig, 1969, cc. 58-64.

A partir de este momento, la obra concluye con una coda de 15 compases que está desarrollada sobre un fragmento del motivo inicial.

El Cant t dels Ocells

Finalmente, las adaptaciones de *El cant dels Ocells*,³¹⁶ son un trabajo más convencional que Pujol utiliza como estudios en su ya citado método. Al parecer, el estudio ^{xlv}, dedicado a la práctica del trémolo, se deriva del ⁱⁱ, que Pujol define como un estudio de “expresión”:³¹⁷

³¹⁶ Esta pieza, es de origen desconocido, pero en todo caso, muy antiguo. Pese a su temática asociada a la Natividad de Jesucristo, se ha convertido, gracias al compositor, violonchelista y director de orquesta catalán Pau Casals (1876-1973), en un verdadero símbolo auditivo social, como canto a la paz. El texto puede encontrarse en muchos sitios de Internet con pocas variaciones:

I Al veure despuntar lo major lluminar en la nit més ditxosa, els auce- llets, cantant, a festejar-lo van amb sa veu melindrosa.	II L'àliga imperial pels aires va voltant, cantant amb melodia, dient: “Jesús és nat per treure'ns de pecat i dar-nos l'alegria”.	III L'estiverola No és hivern ni és estiu, sinó que és perquè ha nat una flor que pertot dóna olor, en el cel i la terra.	IV Respon-li lo pardal: “Esta nit és Nadal, és nit de gran contento”. El verdum i el lluer diuen, cantant també: “Oh, que alegria sento!”
V Cantava el passarell: “Oh, que formós i que bell és l'Infant de Maria!”. I lo alegre tord: “Vençuda n'és la mort, ja neix la Vida mia”.	VI Cantava el rossinyol: “Hermós és com un sol, brillant com una estrella”. La cotxa i lo bitxac festegen el manyac i sa Mare donzella.	VII La garsa, griva i gaig diuen: “Ja ve lo maig”. Respon la cedrera: “Tot arbre reverdeix tota planta floreix com si tot fos primavera”.	

Apunto el siguiente como referencia: <<http://ca.musikazblai.com/popular/el-cant-dels-ocells/>>, accesado el 04/10/2017.

³¹⁷ Vide: Emilio Pujol, *Escuela razonada de la Guitarra, libro Cuarto*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1971, p. 175.

Ilustración 49. *El cant dels Ocells*



Fuente. versión de Pau Casals (1876-1973).

La música de esta canción es característicamente modal y en ella pueden encontrarse referencias claras a la escala andaluza que, a su vez, es una elaboración del modo frigio.³¹⁸

Ilustración 50. Escala andaluza desde *si*



Fuente. Elaboración propia.

Esta elaboración consiste en la alteración ascendente del tercer grado —en este caso la nota *re*— sobre ciertos pasajes cadenciales, creando un intervalo de segunda aumentada.³¹⁹ Esta práctica puede escucharse todavía en casi toda la música del sur de España que se conoce generalmente como flamenco. Pujol transporta la canción a *re* menor para poder utilizar la sexta cuerda afinada en *re*, dándole así mayor profundidad a la melodía cuando aparece en el registro grave y mayor separación entre las voces de la armonía. De esta manera, la melodía de la canción en los dos estudios se construye a partir de la escala andaluza siguiente:

Ilustración 51. Escala Andaluza desde *la*



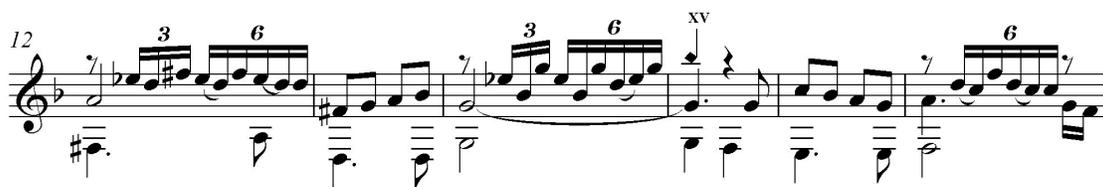
Fuente. Elaboración propia.

Un rasgo distintivo de la versión de Pujol es la armonización utilizada en el compás 14, del estudio XLV, y en los compases 14 y 24, del estudio li, que remite nuevamente a la utilización de la escala andaluza (*vide*: Ilustración 52, 54).

³¹⁸ Tercer modo de acuerdo con la teoría musical de la Edad Media. Aunque en este periodo también se utilizaron las denominaciones griegas de los modos, como es bien sabido, esta denominación no se correspondía, en la práctica, con las expuestas por los teóricos griegos. *Vide*: Donald Jay Grout, *A History of Western Music*, New York, W.W. Norton & Company, 1988, pp. 15, 76-77.

³¹⁹ *Vide*: Josep Crivillé i Bargalló, «Sistemas, modos y escalas en la música tradicional española», en *Revista de Folklore*, 1a, 6, 1981, pp. 3-10.

Ilustración 52. E. Pujol: Estudio li



Fuente. Buenos Aires, Ricordi, 1971, cc. 12-17.

Las referencias a esta escala son frecuentes en la música de Pujol. En el caso del *Cant dels Ocells*, la tercera frase (*vide*: Ilustración 52, compás 13) introduce una alteración ascendente, *fa* sostenido, que Pujol aprovecha para presentar un grupo de notas diferentes —la misma escala andaluza, o modo frigio con alteración del tercer grado— pero comenzando desde la nota *re*:

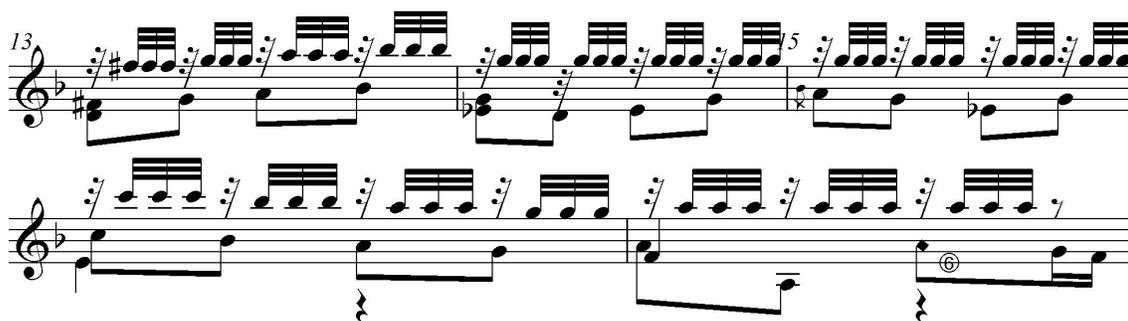
Ilustración 53. Escala andaluza desde *re*



Fuente. Elaboración propia.

Armónicamente, lo que correspondería a un acorde de *sol* menor se convierte en *mi* bemol mayor, y este pequeño cambio proporciona una sensación de luminosidad, de ascensión, dada por la sustitución de un acorde menor por otro mayor (*vide*: Ilustración 52, 53,54):

Ilustración 54. Pujol: Estudio XLV



Fuente. Buenos Aires, Ricordi, 1971, cc. 13-17.

Es importante hacer notar cómo la música de estos estudios logra, de manera diferente, interpretar el espíritu del texto de la canción a través de recursos técnicos y musicales propios de la guitarra. Pujol realiza una verdadera investigación expresiva, buscando los recursos que expresen su particular lectura, tanto del texto como de la música, las ideas y emociones que estos dos elementos despiertan.

En el estudio LI, el recurso principal es acompañar a la melodía con una serie de ornamentos con frecuentes choques de segunda y lo que en guitarra se denomina, campanelas. Estos motivos

recuerdan de manera estilizada el canto de los pájaros.³²⁰ Pujol requiere expresamente que la melodía esté situada siempre sobre las cuerdas graves de la guitarra, lo que resalta su carácter patético. El estudio XIV, está dedicado a la práctica del trémolo, recurso que consiste en «la prolongación de una nota melódica mediante la repetición rápida de la misma por los dedos anular, medio e índice».³²¹ Según Pujol, este recurso realizado sin uñas resulta de una suavidad eólica³²² y nos remite al aleteo —en el sentido de movimiento rápido de aire realizado con las alas— de las aves. De esta manera, la melodía flota sobre las notas del acompañamiento, el cual, por momentos, se mueve por octavas reforzando los pasajes más expresivos.

La preferencia de las obras de pequeño formato: canciones, romanzas, bagatelas, preludios, estudios y los diferentes tipos de danzas, son un rasgo notable en la producción de Pujol y puede verse que esta característica se aplica por igual a Tárrega y a sus discípulos. Una revisión rápida en cualquier archivo de partituras de guitarra, nos permitiría observar que las formas grandes como sonatas o temas con variaciones se ubican temporalmente antes o después de la segunda mitad del siglo XIX, y que este tipo de música de salón — en lo que al repertorio de la guitarra clásica se refiere— es un rasgo que apunta hacia un postromanticismo que se extiende desde mediados del siglo XIX hasta las primeras décadas del XX.

Los estudios y ejercicios

Una revisión rápida de los títulos de sus obras hace evidente la preponderancia de las obras didácticas, llegando a 134, entre estudios y ejercicios, la mayor parte de los cuales fueron incluidos en el método ya mencionado.³²³ La creación de este *corpus* para el aprendizaje de la guitarra es un proyecto que Pujol comienza a desarrollar desde la década de 1920, cuando compone uno de sus primeros estudios: *Ondinas*.³²⁴ La obra está fechada en 1921, sin embargo, fue publicada alrededor de 1930 y subtitulada como *Estudio número 7*. De acuerdo con esto, habría otros seis estudios compuestos previamente, tres de los cuales fueron publicados en París por Max Eschig el año de 1931, con números de plancha consecutivos: 2 186, 2 187 y 2 188.³²⁵ Además, este mismo año, la misma editora publica la primera parte de sus *Exercices en forme d'études*, colección de seis estudios cuya unidad de estilo sugiere una datación muy cercana.³²⁶ Hay que hacer notar nuevamente la cualidad de Pujol para pintar con música el espíritu del texto, o, en este caso, el título de la obra. Mediante un uso ingenioso de arpeggios ascendentes y descendentes, ligados, y dinámica, sugiere el movimiento cíclico de las olas o de las corrientes de agua. Esto puede apreciarse incluso de manera visual sobre la partitura:

³²⁰ Una campanela es la «Particularidad armónica de la guitarra que consiste en pulsar al aire una o dos cuerdas cuyos sonidos forman parte de un acorde». Vide: Emilio Pujol, *Escuela Razonada de la Guitarra, Libro Cuarto*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1971, p. 137. Otra definición más apropiada provendría del teórico musical aragonés del siglo XVII, Gaspar Sanz, quien utilizó el término, probablemente por primera vez, para referirse al efecto creado al tocar un grupo de notas consecutivas de una escala sobre diferentes cuerdas, de tal modo que los sonidos se solapen momentáneamente. Vide: Frank Koonce, *The Baroque Guitar in Spain and the New World*, Pacific, Mel Bay Publications, 2006, p. 19.

³²¹ Vide: Emilio Pujol, , p. 99.

³²² *Ibidem*

³²³ La *Escuela Razonada de la Guitarra*, publicada en Argentina por Romero y Fernández (libros I y II) en 1934 y 1935; y posteriormente por Ricordi (libros III y IV) en 1954 y 1971.

³²⁴ Cfr.: Catálogo, núm. 170.

³²⁵ Cfr.: Catálogo, núms. 153–155.

³²⁶ Cfr.: Catálogo, núms. 156–157.

Ilustración 55. E. Pujol: *Ondinas*



Fuente. Buenos Aires, Ricordi, 1936, cc. 1-3.

Pocos años después, la idea tomará la forma de un método completo de guitarra en varios volúmenes, como lo menciona el propio Pujol: «Concebí la obra en cinco libros en 1923. Propúseme condensar en ella, el resumen de lo mejor que aprendí de mis maestros, de eminentes artistas y de públicos exigentes, al que puedo añadir hoy, la experiencia de muchos cursos dados en España, Francia, Italia, Inglaterra y Portugal».³²⁷

Para 1935, fecha de la aparición del segundo libro de la *Escuela Razonada*, Pujol habría compuesto por lo menos 50 obras didácticas, sin contar con aquellas publicadas por separado entre 1929 y 1931.³²⁸

La obra didáctica de Pujol, sobresale en su producción compositiva del mismo modo que su calidad como maestro destaca en su fructífera vida. Sus estudios constituyen no sólo la mayor parte de sus composiciones, sino también el género donde mejor despliega su creatividad y demuestra su dominio del oficio. La comparación con otros guitarristas compositores, como Dionisio Aguado o Fernando Sor es inevitable y ya ha sido mencionada.³²⁹ Cabe recordar que uno de los maestros de Pujol en Madrid, Agustín Campo,³³⁰ fue discípulo directo de Dionisio Aguado, lo que hace muy probable encontrar una influencia directa en su obra didáctica.³³¹ Como ejemplo rápido, puede compararse el *Ejercicio 25*, de la *Escuela Razonada de la Guitarra*,³³² con una de las lecciones del método para guitarra de Aguado.³³³

Ilustración 56. E. Pujol: *Ejercicio 25*



Fuente. Buenos Aires, Romero y Fernández, 1935, cc. 1-5.

³²⁷ Emilio Pujol, *Escuela Razonada de la Guitarra*, Libro IV. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1971, p. 7.

³²⁸ Aunque el segundo libro aparece en 1935, fue entregado a la editora junto con el primero en el año de 1933. Cfr.: Fabián Hernández, pp. 59-63.

³²⁹ Matanya Ophee, *A Brief History of Spanish Guitar Methods*. Conferencia leída en el Festival Internacional de Guitarra de Cuernavaca en 1998. Existe una versión en internet del texto: <<http://www.guitarandluteissues.com/methods/methods.htm#Comment>>, acceso: 23/11/2009.

³³⁰ Ignacio Agustín Campo y Castro (Madrid, 1834 - ?). Vide: Emilio Casares Rodicio, «Campo y Castro, Ignacio Agustín», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 2, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, p. 980.

³³¹ Pujol contaba en su biblioteca con ejemplares de los métodos de Aguado y de Sor que fueron donados después de su muerte al Museo de la Música de Barcelona. Durante mi estancia en Barcelona intenté revisar estos libros buscando evidencias de los trabajos de Pujol en ellos. Desgraciadamente este legado se encontraba almacenado en bodegas a la espera de una ubicación definitiva.

³³² Emilio Pujol, *Escuela Razonada de la Guitarra Libro Segundo*, Buenos Aires, Casa Romero y Fernández, 1935, p. 46.

³³³ Dionisio Aguado, *Nuevo Método para guitarra*, París, Ed. Schonemberger, 1846, p. 56.

Ilustración 57. D. Aguado: *Nuevo Método para Guitarra*, ejercicio 2



Fuente. París, Schonemberger, 1846, secc. ii, Ejercicio 2, cc. 1-6.

Ambos ejercicios están dispuestos en una tonalidad que permite el uso de posiciones simples para los principiantes. El principio técnico es el mismo: el uso del pulgar como generador de la línea melódica, en oposición a los dedos índice y medio que soportan el acompañamiento. La alternancia entre el pulgar y uno o más de los otros dedos es un recurso apenas algo más difícil que el uso individual de cada dedo. Aguado y Pujol coinciden utilizando este recurso en sus primeros estudios, aunque, en el caso de Aguado, el uso consecutivo de los dedos pulgar, índice y medio añaden un poco más de dificultad, pues requieren mayor coordinación.

En esta etapa inicial, se advierte una diferencia fundamental sobre la técnica de la guitarra entre la concepción de Aguado, a principios del siglo xix, y la concepción de Pujol, a principios del siglo XX: la pulsación de una misma cuerda o de dos cuerdas inmediatas, con los dedos índice y medio, o medio y anular —en estricta alternancia—, como base para el desarrollo de la técnica.³³⁴ Puede verse a lo largo del libro segundo de la *Escuela Razonada de la Guitarra*,³³⁵ así como en las obras de otros autores del siglo xx, el énfasis en el trabajo de alternancia estricta de estos dedos, hasta el grado de que la práctica de este movimiento sea el principio del aprendizaje sobre el instrumento.³³⁶

Aguado en cambio, no considera esta práctica prioritaria y se enfoca, en el inicio de su método, al entrenamiento del dedo pulgar.³³⁷ Esta diferencia de acercamiento tiene el efecto de requerir un cuerpo didáctico apropiado, lo que se refleja en la obra de Pujol mediante estudios como el primero del libro segundo, y otros que enfatizan el mencionado procedimiento (*vide*: Ilustración 58). Esta práctica también refleja una concepción histórica de la guitarra española del siglo xix y una práctica vigente todavía a principios del siglo xx, con un repertorio lleno de pasajes de bravura o virtuosismo y líneas melódicas que debían destacarse y hasta exagerarse para darles una expresión de mayor intensidad. Seguramente por esta razón, la pulsación apoyada llegó a ser identificada como uno de los principios fundamentales de la escuela de Tárrega.³³⁸

³³⁴ Hay que añadir a esto el uso intensivo de la pulsación apoyada o apoyando (en inglés: rest stroke), que consiste en terminar el movimiento de cada dedo que pulsa en la cuerda inmediata superior. Cfr.: Emilio Pujol, *Escuela Razonada de la Guitarra*, Libro i, Buenos Aires, Casa Romero y Fernández, 1934, pp. 81-82.

³³⁵ Emilio Pujol, *Escuela Razonada de la Guitarra*, Libro i, Buenos Aires, Casa Romero y Fernández, 1934, p. 19.

³³⁶ Por ejemplo, Julio Salvador Sagreras Ramírez (1879-1942), hijo del notable guitarrista Gaspar Sagreras, y probablemente el maestro de guitarra más célebre de Latinoamérica. Julio Sagreras es autor de una serie de obras didácticas llamadas *Lecciones de guitarra*, en seis volúmenes, publicados en Buenos Aires por la casa Ricordi a partir de la década de 1920 con innumerables reediciones. Es interesante notar que el prólogo para las *Primeras Lecciones de Guitarra* está fechado en junio de 1922 —12 años antes de que se publicara la *Escuela Razonada de la Guitarra*— y que en esta obra Sagreras cita un comentario de Miguel Llobet, en el sentido de que la primera práctica que éste enseñaba a sus estudiantes era tocar las cuerdas de la guitarra al aire (sueltas), repetidas veces. Cfr.: Julio Sagreras, *Le Prime Lezioni di Chitarra*, Ancona, Berben, 1967.

³³⁷ Dionisio Aguado, *Nuevo Método para guitarra*, París, Schonemberger, 1846, p. 11.

³³⁸ *Vide*: Julio Gimeno García, «La escuela Tárrega según los métodos de Pascual Roch y Emilio Pujol», en Francisco Tárrega y su época, Córdoba, Festival de la Guitarra de Córdoba-Ediciones de la Posada, 2003, pp. 109-130.

Ilustración 58. E. Pujol: *Estudio 1*



Fuente. Buenos Aires, Romero y Fernández, 1935, cc. 1-4.

Ya otros autores contemporáneos de Aguado se oponían a esta concepción virtuosística de la guitarra. Los estudios de Fernando Sor constituyen una muestra paradigmática de un enfoque en el que la conducción de dos, tres y hasta cuatro voces simultáneas, en una escritura polifónica, generan la obra musical y sus dificultades técnicas.³³⁹

Ilustración 59. F. Sor: *Estudio opus 6 núm. 8*



Fuente. Londres, Milhouse, 1815, cc. 1-8.

Las composiciones didácticas de Pujol están a medio camino entre estas dos actitudes: sin abandonar los preceptos de la escuela de Tárrega, Pujol busca en sus composiciones no solamente la práctica de una o varias técnicas de ejecución, como corresponde a un estudio, sino también un equilibrio de la forma y un carácter o estilo homogéneo y claramente perceptible.

En el estudio XX,³⁴⁰ por ejemplo, se desarrolla la práctica de los dedos medio, índice y anular en alternancia sobre cuerdas diferentes. Al mismo tiempo se combina esta práctica con arpeggios sobre una misma posición de mano izquierda con la utilización de algunas notas ligadas:

Ilustración 60. E. Pujol: *Estudio 20*



Fuente. Buenos Aires, Ricordi, 1954, cc. 1-5.

En la *leçon Opus 31 núm. 24*,³⁴¹ F. Sor desarrolla una práctica parecida, sin embargo, supedita su construcción al movimiento armónico y a la conducción melódica de la voz superior.³⁴²

³³⁹ La obra didáctica de Sor, aparte de su método, rebasa el centenar de composiciones. En este trabajo se mencionan sólo algunos estudios como ejemplo. Vide: Fernando Sor, *Studio for the Spanish Guitar*, Londres, W. Millhouse, 1815.

³⁴⁰ Cf.: Catálogo, núm. 103

³⁴¹ Fernando Sor, *Vingt Quatre Leçons Progressives pour la Guitare*, Opus 31, Paris, A. Meissonnier, 1828.

³⁴² Para facilitar la comparación he transportado el estudio un tono abajo de la tonalidad original.

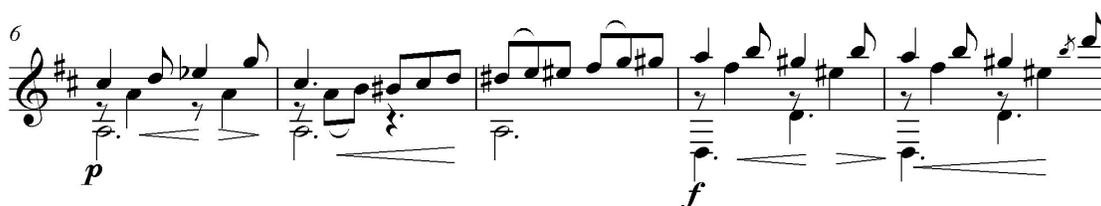
Ilustración 61. F. Sor: *Vingt Quatre Leçons Progressives pour la Guitare, Opus 31*



Fuente. París, Meissonnier, 1828, núm. 24, cc. 1-7.

En ambos casos hay un planteamiento formal simétrico, pero Pujol centra su atención en practicar el paso de un movimiento como el del compás uno al arpeggio siguiente (*vide*: Ilustración 60), o como sucede más adelante, a una escala cromática (*vide*: Ilustración 62):

Ilustración 62. E. Pujol: *Estudio 20*



Fuente. Buenos Aires, Ricordi, 1954, cc. 6-10.

En este ejemplo se aprecia también el uso de un lenguaje armónico más moderno con el uso frecuente de acordes disminuidos y la utilización hacia el final de la obra de una escala de tonos completos, que proporciona una sensación momentánea de indefinición tonal, y muestra la adaptabilidad del autor a diferentes lenguajes armónicos (*vide*: Ilustración 63):

Ilustración 63. E. Pujol: *Estudio 20*



Fuente. Buenos Aires, Ricordi, 1954, cc. 25-29.

La dificultad de ejecución de las obras de Pujol, aunque alta, no se compara con los estudios más difíciles de Dionisio Aguado como puede verse en el siguiente ejemplo.³⁴³

³⁴³ Hay casi un siglo de diferencia entre ambos autores y lo mismo puede decirse en comparación con F. Sor.

Ilustración 64. D. Aguado: *Estudio 27, Nuevo Método para Guitarra*



Fuente. París, Schonemberger, 1846, cc. 1-6.

Sin embargo, comparte con su antecesor madrileño la búsqueda de un dominio profundo de las técnicas más difíciles y de todas sus combinaciones a través de la práctica progresiva.

Ilustración 65. E. Pujol: *Estudio 26*



Fuente. Buenos Aires, Ricordi, 1954, cc. 1-3.

En el estudio XXVI (*vide*: Ilustración 65), Se combina la práctica de arpeggios y escalas y el cambio entre ambas técnicas en un movimiento rápido. Este tipo de práctica aparecía también a menudo en la obra didáctica de Aguado desde su primera colección de estudios de 1820.³⁴⁴

Ilustración 66. D. Aguado: *Estudio 39, Nuevo Método para Guitarra*



Fuente. París, Schonemberger, 1846, cc. 1-2.

Sor evita explícitamente el uso de escalas y otros pasajes de puro virtuosismo que no tuvieran un papel temático en la obra, y refiere al estudioso a las obras de Aguado para revisar este tema³⁴⁵. Esta postura, extensamente defendida en su método de 1830, separa a Sor de sus coetáneos y hace que, en la actualidad, la obra de Sor destaque como un caso aparte dentro de la historia de la guitarra. Ya en el texto mencionado, Sor plantea con crudeza la situación de los guitarristas —situación que perduró hasta bien entrado el siglo xx—, cuando se refiere al maestro de D. Aguado: «[...] Il brillait dans un temps où l'on ne exigeait de la guitare que des passages d'agilité où l'on ne visait qu'à

³⁴⁴ Dionisio Aguado, *Colección de estudios para Guitarra*, Madrid, Bartolomé Wirnbs, 1820, p. 39.

³⁴⁵ *Vide*: Walter Aaron Clark, «Fernando Sor's Guitar Studies, Lessons and Exercises opus 6, 29, 31 and 35, and the London Pianoforte School», en *Estudios sobre Fernando Sor*, Madrid, Publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2003, pp. 359-372. He aquí el texto al que se refiere: «Si le lecteur désire apprendre à détacher avec vitesse les notes d'un trait d'exécution, je ne puis mieux a faire que de le renvoyer à la Méthode de M. Aguado qui, excellent dans ce genre d'exécution, est dans le cas d'établir les règles les plus réfléchies et les mieux calculées là dessus». *Vide*: Fernando Sor, *Méthode pour la Guitare*, Bonn, Simrock, 1830, p. 26.

étonner et éblouir; un guitariste alors était étranger à tout autre musique qu'à celle de la guitare; il ne voulait pas même de entendre d'autre; il appelait le *quatuor* musique d'église...». ³⁴⁶

Sin olvidar el hecho de que Pujol y Aguado no eran compositores profesionales —no al menos de la manera que esto se entiende actualmente—, y salvando las lógicas distancias temporales existentes entre ambos, es un hecho también que, en la práctica, los guitarristas, hasta bien entrado el siglo xx, fueron los principales contribuyentes al repertorio del instrumento. Sus obras, por tanto, reflejan ante todo el gusto imperante y los recursos técnicos y expresivos que se practicaban en una determinada época y lugar. Dado que la mayor parte de la obra compositiva de Pujol está dedicada al aprendizaje, es posible plantear que, de manera general, durante la primera mitad del siglo xx, había una preocupación por desarrollar un cuerpo didáctico que resumiera las prácticas tradicionales y modernas de una manera formal, progresiva y, en el caso de Pujol, tratando de lograr en todo momento un producto musical emotivo y bello.

³⁴⁶ Vide: Fernando Sor, , p. 17: «Él [Miguel García] brillaba en un tiempo en el que no se exigía de la guitarra más que pasajes de agilidad con los que sólo se pretendía sorprender y deslumbrar; un guitarrista de entonces era extraño a toda música diferente de aquella para guitarra; igualmente, no deseaba escuchar ninguna otra; llamaba al cuarteto [de cuerdas] música de iglesia» (la traducción libre es mía).

Permanencia de la obra de Pujol

Ilustración 67. E. Pujol, década de 1960



Fuente. Archivo Pujol-Robert.

Durante sus primeros años como guitarrista, Pujol es el principal promotor de sus composiciones, estrenando e incluyendo sus composiciones frecuentemente en sus programas. La tabla 13, a continuación, muestra estos estrenos. Como sucede frecuentemente, algunas obras fueron programadas bajo títulos diferentes:

Tabla 13. E. Pujol: Estrenos de obras originales

FECHA	LUGAR / (EFEMÉRIDE)	OBRA
03/04/1913	Lleida: Círculo mercantil e industrial	Canción de Cuna
17/01/1917	Barcelona: Sala Mozart	<i>Capvespre</i> (bocet) ³⁴⁷
08/06/1918	Barcelona: Orfeó Gracienc	<i>Vals Íntim</i>
23/02/1920	Barcelona: Sala Mozart	Impromptu y Estudi
09/05/1920	San Sebastián: Hotel María Cristina	<i>Fantasia libre sobre motivos cubanos</i> ³⁴⁸
27/01/1924	París: Salle des agriculteurs	Tango
03/05/1925	París: Salle des agriculteurs	Tonadilla
07/05/1925	Bruselas: Salle L'Union Coloniale	Sevilla
25/12/1925	Vic: Teatre Vigatà, Associació de Música de Vic	<i>Danza</i> ³⁴⁹
22/01/1926	Barcelona: Sala Parés	<i>Danza en La y Danza en Re</i> ³⁵⁰
26/10/1926	Munich: Bayerische Konzert-Zentrale	<i>Suite Española: Danza Gaditana, Guajira y Sevilla (Evocation)</i> ³⁵¹
21/02/1934	Barcelona: Sala Mozart	Els tres tambors (Harmonització per a guitarra)
23/08/1942	Caldetas (Barcelona): Casino Colón	Coral (estudio) y Homenaje a Scarlati
21/11/1943	Barcelona: Casal del Metge	Estudio en Si menor
16/09/1946	Granadella: (Fiesta mayor)	Cubana
20/11/1952	Villareal de los Infantes (Castellón): (Primer centenario del nacimiento de Tárrega)	<i>Homenaje a Tárrega</i> ³⁵²

Fuente. Elaboración propia.

Al mismo tiempo, otros guitarristas también han incluido en sus programas obras de Pujol. De manera cronológica, se menciona a Rosa Rodés y Francisco Alfonso,³⁵³ Ida Presti, Alberto Ponce, Narciso Yepes, Juliam Bream, Pepe Romero, y varios más.³⁵⁴ En alguna ocasión A. Segovia manifestó también su interés por este repertorio, como lo demuestran algunas cartas halladas en el

³⁴⁷ *Vide: Revista Musical Catalana*, XIV, 157, enero de 1917, pp. 43–45: El segundo artículo cita el programa completo de los dos conciertos. Se menciona una *Cançó de Bressol*, que corresponde seguramente a *Canción de Cuna*; *Capvespre* corresponde seguramente a *Crepúsculo*. Cfr.: Catálogo, núms. 014, 020.

³⁴⁸ Corresponde a *Guajira*. También presentada en concierto como *Guajiras Gitanas*. Cfr.: Catálogo, núm. 193.

³⁴⁹ Se trata probablemente de *Tonadilla* o *Sevilla*, las cuales fueron programadas en un concierto posterior bajo el título de *Danza en La y Danza en Re*. Cfr.: Catálogo, núm. 193.

³⁵⁰ *Vide:* nota previa.

³⁵¹ No existe una *Suite Española* como tal en el catálogo de Pujol. *Danza Gaditana* se refiere probablemente a *Tonadilla*.

³⁵² Cfr.: Catálogo, núm. 160.

³⁵³ *Vide: Revista Musical Catalana*, XXV, 289, enero de 1928, pp. 34–36. El guitarrista barcelonés Francisco Alfonso (1908–1940) fue un discípulo de gran talento de E. Pujol hacia 1914. *Vide:* Domingo Prat, p. 21. Rosa Rodés Mir (1906–?) fue una guitarrista nacida en Barcelona, discípula de M. Mas y M. Llobet. *Vide: Ibídem*, p. 265.

³⁵⁴ Ida Presti (1924–1967), de nacionalidad francesa, fue una de las guitarristas más célebres de la historia de la guitarra, que junto con A. Lagoya integró un famoso dúo. Narciso Yepes (1927–1997), guitarrista y compositor, es particularmente recordado por sus interpretaciones en la guitarra de diez cuerdas. Julian Bream (1933) es uno de los guitarristas ingleses más famosos del siglo xx. Alberto Ponce (1935), guitarrista español, fue discípulo de Pujol y a su vez se ha convertido en un célebre maestro en la *École Normale de Musique* de París. Pepe Romero (1944), integrante del cuarteto de guitarras Los Romero, es uno de los más grandes virtuosos que ha dado la guitarra española; radica en los Estados Unidos de América, donde ha desarrollado una gran carrera como concertista.

archivo Pujol–Robert, aunque no se tiene noticia de que haya programado efectivamente alguna de estas obras en concierto.³⁵⁵ La Tabla 14, más abajo, muestra los resultados de una búsqueda no exhaustiva en algunos catálogos de bibliotecas y sitios de Internet. Es muy probable que existan más grabaciones.³⁵⁶

Por último, se menciona el hecho de que una obra de E. Pujol fue utilizada en una película del director de cine barcelonés Francisco Rovira Beleta (1913–1999). La película se tituló *Los Tarantos*, se estrenó en 1962 y un año más tarde fue nominada al Óscar como mejor película de habla no inglesa por la Academy of Motion Picture Arts and Sciences. La obra, que se utiliza como un *leitmotiv* para los enamorados, es el *Estudio 6* de la colección *Estudios para Guitarra, Grado Superior*.³⁵⁷

Tabla 14. Grabaciones de obras de E. Pujol³⁵⁸

INTÉRPRETE	TÍTULO	OBRAS	MARCA	FECHA
Barbosa–Lima, Carlos	O Boto	Tonadilla	Zoho Music	2007
Bonell, Carlos	Fandango Guitar Works	Guajira; Tango	ASV	2003
Boyd, Liona	Romanza	<i>Guajira or Evocación Cubana</i>	Moston Records	2005
Bream, Julian	La Guitarra Romántica	Tango Espagnol; Guajira or Evocación Cubana	BMG	1991
Bream, Julian	Spanish Guitar Recital	Tango Espagnol; Guajira or Evocación Cubana	RCA	2001
Chic, Josep Antoni	Pujol: Guitar Works	Romanza; Villanesca; Guajira; Barcarolle; Impromptu; Tango; Cubana	La Ma De Guido	2004
Coquelet, Bernard; Sans, Arnaud	Intégrale	73 obras	SACEM MEDIADISC	1999
Cubedo, Manuel	Guitarra española	Tango español; Veneciana	Discophon. Disco sonoro 33 r.p.m.	1965
Henríquez, Josep	Emili Pujol: Obres per a guitarra	Paisaje	La Ma de Guido	2000
Jang, Daekung	Songs of the Guitar	Romanza, Tonadilla, Tango, Guajira	Aulos Media	2006

³⁵⁵ Cfr.: Archivo Pujol–Robert de Barcelona. Estas cartas fueron copiadas por el autor. Se incluyen únicamente los pasajes que conciernen al tema: [Dirigida a Pujol desde el Hotel Beaulieu, 8 Rue Balzac, en París. Fechada el 3 de junio de 1926:] «Tráete obras tuyas. Incluiré con gran placer alguna de ellas, elegida de común acuerdo, en mis programas la próxima temporada...» (Dirigida a Pujol desde Thorens, Haute Savoie. Fechada el 1 de agosto de 1926) «Estuve leyendo ayer noche las piezas y la primera, la *Tonadilla*, se pega a los dedos. Si nos vemos en Ginebrao en Montreux te la haré oír. Las otras irán más despacio porque no puedo consagrarles todo el tiempo» (Dirigida a Pujol desde Palm Beach, Florida. Fecha desconocida) «Tendré holgura para dar cima a las obras que tengo en el atril, entre las cuales está tu paráfrasis de la simpática canción catalana *Els Trestambors*. Cuando escribas alguna otra cosa importante, mándamela que la tocaré con mucho gusto». Ciertos comentarios de Segovia en relación con el concierto para guitarra y orquesta *Opus 160*, de Castelnuovo–Tedesco (1895–1968), permiten datar esta carta alrededor del año 1953. Vide: James Westby. «Castelnuovo–Tedesco, Mario», en *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, vol. 5, New York, MacMillan Publishers, 2001, pp. 255–258. Esto se desprende de un reporte de la Sociedad General de Autores y Editores de septiembre de 2002, sobre el pago de derechos de reproducción mecánica, facilitado gentilmente por María Adelaide Robert, viuda de Pujol. En este documento se listan otras casas grabadoras diferentes a las de la Tabla 2.

³⁵⁶ Esto se desprende de un reporte de la Sociedad General de Autores y Editores de septiembre de 2002, sobre el pago de derechos de reproducción mecánica, facilitado gentilmente por María Adelaide Robert, viuda de Pujol. En este documento se listan otras casas grabadoras diferentes a las de la Tabla 2.

³⁵⁷ Barcelona, Casa Editorial de Música Boileau, 15 de octubre de 1946. Vide: Catálogo, núm. 151.

³⁵⁸ Todas las grabaciones están en formato disco compacto, excepto donde se anota un formato diferente.

Kerstens, Tom	<i>¡Fandango!: Spanish Dances For Baroque, Romantic And Modern Guitar</i>	Tonadilla; Tango; Guajira	Conifer	1992
Kerstens, Tom	The Music of Dance	Guajira	BGS CD-109	
Lendle, Wolfgang	Virtuoso Guitar	Sevilla	Elektra / Wea	1994
Lendle, Wolfgang	Spanish Guitar Music	Sevilla	Elektra / Wea	1992
Lopátegui, José Luis	La Guitarra: Antología històrica de la música catalana	El borinot	Edigsa. Disco sonoro 33 r.p.m.	1969
Lopátegui, José Luis	La Guitarra: Antología històrica de la música catalana	El borinot	Edigsa	1992
Marcotulli, Claudio	Emilio Pujol: Works for Guitar	Seguidilla; Canción Amatoria; Tango for guitar; Study in B minor; Barcarolle; Romanza; Preludio Romántico; Guajira; Homenaje a Tárrega; Ondinas; Canción de Cuna; Manola del Avapiés; El Cant dels Ocells; Paisaje; Cubana; Studio Romántico; Festivola; Schotish Madrileño; Salve	Dynamic SRL	2006
Yepes, Narciso	Guitarra Española	El Abejorro	Deutsche Grammophon	1992
Ponce, Alberto	Charmes de la Guitare	Barcarolle; Impromptu; Sevilla; Veneciana; Cubana; Tonadilla; Tango; Villanesca; Schotisch Madrilene	Arion	1993
Romero, Pepe	Songs My Father Taught Me	Romanza	Philips	1998
Russell, David	Spanish Legends	Seguidilla; Impromptu; Triquilandia; El Abejorro; Canción Amatoria; Festivola; Tango; Manola del Avapiés, Tonadilla; Guajira or Evocación Cubana	Telarc	2005
Saladín Cote, Alejandro	Guitar Recital	Tonadilla; Tango; Guajira	Artek	2008
Schneeweiss, Kurt	Anthology of Guitar Music - 500 Years of Guitar Composition	Malagueña; Das Oliveneselchen	Arte Nova Classics	1994
Socías, Marco	Música para guitarra	Trois Morceaux espagnols; Impromptu (1919); Seguidilla	Ópera Tres	1994
Yepes, Narciso	Romance d'Amour	Canción de Cuna; El Abejorro	Deutsche Grammophon	
Zelenka, Milán	Homenaje a Andrés Segovia	<i>Guajira or Evocación Cubana</i>	Supraphon	1993

Fuente. Elaboración propia.

CONSIDERACIONES FINALES

Repasando el recorrido hecho en estas páginas por cada faceta de la personalidad de Emilio Pujol, se ha podido observar, en primer lugar, a un artista entregado al ejercicio de su arte y a la superación constante desde sus primeros años de formación hasta el final de sus días. Su labor concertística de envergadura internacional fue significativa, en tanto que sus presentaciones señalaron frecuentemente la llegada de nuevos enfoques para la práctica guitarrística.

Como maestro, Pujol no solamente se preocupó por la difusión de las ideas artísticas y los procedimientos didácticos de Tárrega, sino que sumó su propia experiencia y su vocación de investigador al trabajo docente, logrando la creación de un método moderno que sintetizaba en cinco volúmenes todos los recursos técnicos y musicales desarrollados durante cinco siglos, desde la publicación del *Libro de música de vihuela de mano intitulado el maestro*, de Luys Milán, en 1535, hasta las vanguardias musicales de la primera mitad del siglo xx.

Sus investigaciones musicológicas fueron pioneras en la recuperación de los repertorios históricos. En general, sus publicaciones fomentaron la difusión de la música antigua y contemporánea entre un número mucho mayor de guitarristas, aficionados o profesionales y del público en general, que a partir de esos años pudo escuchar en conciertos y grabaciones y estudiar en partituras una cantidad cada vez mayor de estas obras.

De manera muy parecida a otros guitarristas-compositores, como F. Tárrega, M. Llobet, D. Fortea o G. Tarragó —quienes quedaron encerrados entre el rescate de los guitarristas del pasado y las nuevas generaciones de guitarristas nacidos durante el siglo xx—, la obra compositiva de E. Pujol y su trascendencia está apenas siendo reconocida. Actualmente, apenas una veintena de obras de Pujol siguen ejecutándose regularmente, y el catálogo disponible no sobrepasa los 30 títulos. Este estudio constituye el primer acercamiento formal a la obra compositiva de Emilio Pujol y el primer intento de ofrecer una valoración en relación con su trascendencia y significado para la historia de la guitarra clásica del siglo xx.

La obra compositiva de Emilio Pujol

La obra compositiva de Emilio Pujol comprende 200 títulos, la mayor parte de los cuales fueron publicados por el propio compositor. Se trata de composiciones con un estilo personal donde se reflejan las influencias de otros autores representativos del movimiento nacionalista español y las de otros guitarristas-compositores como F. Tárrega o M. Llobet. También se encuentran ejemplos donde se aprecian elementos de movimientos artísticos como el impresionismo, y características de movimientos vanguardistas del siglo xx. Los estudios y ejercicios para guitarra constituyen la mayor aportación a su catálogo. En ellos puede observarse la influencia de los grandes maestros de la guitarra española: F. Sor y D. Aguado. En sus estudios, E. Pujol desarrolla los principios

pedagógicos de su maestro F. Tárrega y, a la vez, mantiene un lenguaje musical propio, interesante y emotivo. En tanto síntesis de diferentes estilos musicales, la obra es representativa de su época e introduce algunos elementos que, al momento de su publicación, podrían haberse considerado vanguardistas, al menos en lo que se refiere a la composición para guitarra.

La obra compositiva de Pujol muestra la influencia de F. Tárrega desde dos perspectivas complementarias. Por un lado, está su carácter romántico, que supedita todos los elementos musicales a la manifestación de las emociones más elevadas de su autor. Por el otro, está el aspecto técnico instrumental, que reclama un trabajo progresivo, exhaustivo y metódico que resuelva todas las posibles dificultades que la música para guitarra encierra. El autor asume el doble compromiso de mantener el discurso musical siempre en el ámbito de la emoción y la imaginación, para ofrecer un cuerpo completo de materiales para el estudio de la guitarra desde sus procedimientos más sencillos hasta lo correspondiente a obras de concierto.

Lo que parece impulsar a Pujol es una constante búsqueda, una investigación expresiva a partir de su instrumento, al que busca extraerle cualquier recurso posible con tal de conseguir los efectos expresivos que pretende. Es un investigador de la guitarra, en el sentido más amplio del término, y de ahí su protagonismo en el panorama de su momento y su importancia en la evolución posterior del instrumento. La obra compositiva de Emilio Pujol, particularmente sus estudios, constituyen una de las aportaciones más trascendentes al desarrollo de la guitarra clásica. Su obra es síntesis y ejemplo de muchas de las corrientes artísticas de su época, y es además una manifestación personal del pensamiento estético de su creador.

Esta obra no ha tenido la difusión que se hubiera esperado dada su calidad y sus cuidadosas ediciones. Se pueden señalar algunos motivos extramusicales para ello, por ejemplo, los conflictos bélicos, que llenaron la vida cotidiana de incertidumbre. Otro factor difícil de valorar fueron las pugnas internas entre guitarristas. Los discípulos de F. Tárrega defendieron con celo su herencia artística, y los guitarristas de la siguiente generación se vieron forzados a crear su propio círculo de relaciones, excluyendo a su vez a otros. El propio Pujol, al escribir sobre Tárrega en 1926, apenas si menciona los nombres de guitarristas catalanes que radicaron en Barcelona, como J. Viñas, J. Bosch, J. Ferrer y M. Mas.³⁵⁹ En su momento, Andrés Segovia, quien arriba a los escenarios barceloneses en 1915, poco puede hacer para adherirse a la escuela de Tárrega, mas que asistir a su exhumación, declararse discípulo de M. Llobet y posteriormente ignorar todas las producciones de los Tarreguianos, excepto unas cuantas obras de Tárrega y algunas de las canciones catalanas armonizadas por Llobet.³⁶⁰ Por otra parte, la preocupación de Segovia fue la de promover el repertorio de los compositores que escribieron obras directamente para él, y dada su popularidad es más que posible que haya influenciado en los gustos de las generaciones de guitarristas que empezaron su actividad hacia la segunda mitad del siglo XX. A partir de ese momento, los cambios tecnológicos, económicos y sociales son cada vez más acelerados. Junto con esto, los procesos globalizadores orientan el gusto hacia productos de consumo masivo, lo que inevitablemente ha dejado a un lado obras de evidente valor, incluyendo muchas del repertorio Segoviano. No obstante, la recuperación de repertorios históricos se formaliza ya como una parte del trabajo profesional y constantemente se rescatan obras, se redescubren autores, y se publican artículos de investigación que revisan imprecisiones historiográficas y aportan nuevos datos sobre la historia de la guitarra.

³⁵⁹ Los guitarristas mencionados son: José Viñas y Díaz (1823–1888), Jaime Bosch y Renard (1826–1895), José Ferrer y Esteve (1835–1916) y Miguel Más y Bargalló (1846–1923). Vide: Emilio Pujol, «La guitare, aperçu historique et critique des origines et de l'évolution de l'instrument», en *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*, parte II, vol. XXIV París, Delagrave, 1926, p. 2014.

³⁶⁰ A. Segovia puede verse en una foto a los pies del ataúd de F. Tárrega durante su exhumación. Vide: Adrian Rius, *Francisco Tárrega 1852–2002, biografía oficial*, Vila-real, Ayuntamiento de Vila-real, 2002, p. 207. Sobre la presencia de Segovia en Barcelona vide: Andrés Segovia, *An autobiography of the years 1893–1920*, Londres, Macmillan Publishing, 1976, pp. 98–121.

Pujol y la escuela de Tárrega

Las crónicas de sus discípulos coinciden en afirmar que Tárrega era un gran maestro: paciente, concienzudo e imaginativo, que frecuentemente improvisaba ejercicios especiales para resolver problemas particulares de cada alumno. Aunque la mayor parte de sus composiciones no fueron publicadas hasta después de su muerte y de manera fragmentada, se conocen suficientes estudios y otros ejercicios que aportan un buen conocimiento a propósito de las soluciones propuestas por él para resolver ciertos problemas técnicos. Sin embargo, Tárrega no llegó a sintetizar sus ideas pedagógicas en un texto propio. De esta manera, fueron sus discípulos quienes, desde su particular situación, intereses y formación, expresaron a lo largo de los años la naturaleza de las enseñanzas de su maestro. Entre todos ellos, Pujol fue el que se atrevió a concebir una magna obra que contuviera y desarrollara todo lo que él concibió como los principios de la verdadera escuela de Tárrega.³⁶¹ Por otra parte, los recursos técnicos y musicales, así como ciertos efectos especiales propios de la guitarra, frecuentemente asociados a esta escuela,³⁶² estaban en uso antes y durante la época de Tárrega. De acuerdo con Pujol: «El sentido didáctico de su escuela consiste en resolver de antemano cuantos problemas puedan surgir de los elementos que contribuyen a la ejecución de una obra; instrumento, manos y espíritu».³⁶³

Por tanto, en cuanto a la creación de técnicas o recursos originales, no se puede hablar propiamente de una escuela de Tárrega. Sin embargo, históricamente, este concepto se ha manejado prácticamente desde principios del siglo XX para calificar, por un lado, a un grupo considerable de guitarristas, y por otro, para referirse también a obras didácticas y musicales de F. Tárrega o de alguno de sus discípulos, e incluso para referirse a un ideal interpretativo que oponía el buen gusto, la corrección y la emotividad, a la vulgaridad, la falta de preparación profesional y la interpretación mecánica o fría. Por supuesto, la línea divisoria entre estos territorios nunca ha estado definida con precisión.

Emilio Pujol como paradigma de la práctica profesional a principios del siglo XX

Algo que se ha revelado como evidente en la investigación, y preparación de este texto, es que la guitarra nunca ha sido un instrumento relegado o de importancia secundaria. Por el contrario, su práctica ha sido documentada por muchos autores —Pujol uno de los primeros— desde los tiempos más remotos de la historia. Es su gran variedad, difusión, portabilidad, y adaptabilidad a todo tipo de repertorios lo que generó que, a principios del siglo XIX, llegara a considerarse como un instrumento poco serio y no apto para las salas de concierto. La guitarra, durante un lapso de tiempo considerablemente grande —entre los siglos XVII y XVIII— se convierte en el instrumento de acompañamiento por excelencia: sirviendo lo mismo para acompañar una canción de amor o de taberna, una danza aristocrática o las danzas populares más desenfadadas. Este tipo de repertorio es la causa de que, a principios del siglo XIX el instrumento se vea en desventaja, pues no contaba con un repertorio solista, de música de cámara y de concierto, en proporción y calidad similar al del violín, el piano y otros instrumentos. Algunos documentos hallados en México, que datan de la

³⁶¹ Emilio Pujol, *Escuela Razonada de la Guitarra, libro I*, Buenos Aires, Casa Romero y Fernández, 1934, p. 17.

³⁶² Por ejemplo, la pulsación sin uñas, el uso intensivo del apoyando, el ataque perpendicular de las cuerdas, es decir con la mano derecha en posición perpendicular a las cuerdas y algunos tipos de nomenclatura específica de la guitarra. *Vide*: Julio Gimeno García, «La 'escuela Tárrega' según los métodos de Pascual Roch y Emilio Pujol», en *Francisco Tárrega y su época*, Córdoba, Ediciones de la Posada y Ayuntamiento de Córdoba, 2003, pp. 105-133.

³⁶³ Emilio Pujol, , p. 12.

época de la Colonia española, documentan la prohibición de bailar ciertas danzas que se acompañaban casi siempre con una guitarra. En España esta situación ya provocaba comentarios desde principios del siglo XVII: «[...] la guitarra no es más que un cencerro, tan fácil de tañer, especialmente en lo rasgado, que no hay mozo de caballos que no sea músico de guitarra».³⁶⁴ Es también durante el siglo XIX cuando comienzan a surgir nuevos paradigmas: guitarristas excepcionales que homologaron la práctica de la guitarra con la de otros instrumentos mejor considerados. Entre estos destacan M. Giuliani, F. Sor, F. Carulli, J. K. Mertz; y en España, Fernando Ferandiere, Federico Moreti, y en particular D. Aguado, cuya obra didáctica es sin duda la de más importancia e influencia en todo ese periodo.³⁶⁵

No será sino hasta bien entrado el siguiente siglo cuando vuelva a darse otra etapa de renovación. En este caso, la figura emblemática será Francisco Tárrega, aunque los actores principales serán sus discípulos y la generación de guitarristas —la mayor parte de ellos españoles— que, nacidos hacia fines del siglo XIX, aprendieron la guitarra de manera prácticamente autodidacta bajo la sombra del repertorio guitarrístico decimonónico, pero iluminados por las vanguardias musicales del siglo siguiente.

Algunas características distintivas y comunes a estos guitarristas serán, en primer lugar, una preocupación por la recuperación del pasado musical del instrumento, incluyendo a los instrumentos afines, y su repertorio, como lo atestiguan las publicaciones de transcripciones de los vihuelistas, laudistas y guitarristas del pasado que comenzaron a aparecer, de manera cada vez más abundante, a partir de la década de 1900. En segundo lugar, se destaca la lucha por formalizar la enseñanza del instrumento dentro de las instituciones de enseñanza oficial de la música. Esta formalización, antes que nada, buscaba el reconocimiento expreso de sus pares hacia el ejercicio de la música por medio de la guitarra. A su vez, los guitarristas reconocían la necesidad de adquirir una formación musical completa, similar a la de cualquier otro instrumentista, y, en consecuencia, reconocían la necesidad de desarrollar programas de formación adecuados que, de una manera gradual, garantizaran el aprendizaje del instrumento desde los estadios técnicos más simples hasta la ejecución de las obras más difíciles del repertorio, posibilitando así el ejercicio profesional de la música. En último lugar, se apunta lo que considero como la característica más trascendental y significativa de este momento histórico: la creación de un repertorio representativo. Estas características ya fueron apuntadas previamente por R. Phillips al hablar sobre M. Llobet: «Dos cosas quedaban para introducir a la guitarra en la esfera aceptada de la música clásica. Primero, establecer un estándar de excelencia pedagógica que asegurara que los niveles más altos de ejecución pudieran ser duplicados por generaciones subsiguientes de guitarristas. Segundo, establecer un repertorio que reflejara las mejores prácticas compositivas del momento».³⁶⁶

Esta coincidencia en la apreciación refuerza la importancia que tuvieron en su momento los discípulos de Tárrega, no solamente en la preservación y transmisión de la obra de su maestro, sino también en superar los atrasos que habían colocado al instrumento temporalmente en condiciones de inferioridad. Prácticamente todos los guitarristas de esta generación enfocaron su actividad desde esta triple perspectiva: reivindicación histórica, modernización pedagógica y creación de un nuevo repertorio. Emilio Pujol Vilarrubí destacó en cada una de estas facetas y

³⁶⁴ Sebastian de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611, p. 209.

³⁶⁵ Mauro Giuliani (1781–1829), Fernando Sor (1778–1839), Ferdinando Carulli (1770–1841), J. K. Mertz (1806–1856), Fernando Ferandiere (activo durante el último tercio del siglo XVIII y los primeros años del XIX), Federico Moreti (hacia 1775–1838), Dionisio Aguado (1784–1849).

³⁶⁶ Aunque el original está en inglés, he preferido colocar mi traducción arriba, para facilitar la lectura: «Two things remained to move the guitar into the accepted sphere of classical music. First was to establish a standard of pedagogical excellence that would ensure that the highest levels of playing could be duplicated by succeeding generations of players. The second was to establish a repertoire that reflected the best compositional practices of the day». Vide: Robert Phillips, *The influence of Miguel Llobet on the pedagogy, repertoire, and stature of the guitar in the twentieth century*, (Tesis doctoral), University of Miami, 2002, p. 102

ha dejado a las nuevas generaciones —las nacidas después de 1950— una importante cantidad de escritos en los que puede apoyarse para construir una historiografía de la guitarra moderna, una obra pedagógica que representa el nexo entre las escuelas decimonónicas y las aportaciones e ideales de lo que se ha dado en llamar escuela de Tárrega, y por último, una obra compositiva que no solamente es representativa de su tiempo, sino una aportación imperecedera por su belleza y fuerza emotiva al repertorio histórico de la guitarra clásica.

Para terminar, tras varios años dedicado a revisar una cantidad indeterminada pero enorme de documentación en las fuentes más variadas, se han logrado avances importantes en cuanto a la recuperación de un repertorio significativo y a la revaloración de su autor como paradigma de la práctica profesional de los guitarristas en el siglo xx. Emilio Pujol destacó en estos dos aspectos fundamentales para la historia de la guitarra en el siglo xx: el desarrollo de un método pedagógico completo y progresivo que permitiera al estudiante adquirir las herramientas necesarias para poder vencer las dificultades del repertorio contemporáneo, y la creación de un repertorio que sintetizara las prácticas compositivas y los ideales estéticos de su momento.

SEGUNDA PARTE
CATÁLOGO DE LA OBRA COMPOSITIVA
DE EMILIO PUJOL

MODO DE EMPLEO

Los criterios para la presentación ordenada de las obras se han tomado después de mucha consideración. Una ordenación cronológica resulta inexacta, pues se desconoce la fecha de composición de muchas de las obras del catálogo, no obstante, los manuscritos existentes y las fechas de las primeras ediciones, permiten construir una cronología aproximada de las obras. Sin embargo, esta clasificación ignoraría el hecho, además, de que algunas composiciones fueron completadas en fechas muy anteriores a su primera publicación.³⁶⁷ La clasificación realizada por J. Riera merece tomarse en consideración dado que el mismo Pujol le proporcionó a aquél la mayoría de los datos que aparecen en su libro.³⁶⁸ Sin embargo, esta clasificación no facilita la localización de las obras ni proporciona información relevante sobre las mismas. Se ha estudiado también la posibilidad de clasificar las obras por sus ediciones, dejando un apartado para las inéditas. Finalmente, se ha optado por darle a este catálogo una ordenación alfabética para, partiendo del título, poder localizar con rapidez la obra buscada. Para este ordenamiento se tomará en cuenta la primera palabra del título incluyendo artículos (el, la, los, etcétera). Para hacer la tarea todavía más rápida se añade al final del catálogo una lista de títulos.

Se ha asignado a cada registro un número progresivo que se considerará como su número de catálogo. Pueden existir otros topográficos correspondientes al archivo o institución donde se ha ubicado el documento registrado.

Para la elaboración del presente catálogo, se han tomado en consideración las recomendaciones a tal efecto emanadas del RISM (Répertoire International des Sources Musicales), así como la normativa internacional para la redacción de catálogos temáticos, con los cuales este catálogo de la obra de Emilio Pujol presenta múltiples coincidencias.³⁶⁹

Los datos que, finalmente, se han incluido para cada registro son los siguientes:

1. Número de registro de la obra dentro del presente catálogo.
2. Títulos y subtítulos: separados simplemente por comas.
3. Dedicatorias.

³⁶⁷ Ejemplo de esto lo constituyen los estudios publicados en los dos últimos volúmenes de la *Escuela Razonada de la Guitarra* en 1954 y 1971. Dichos estudios fueron compuestos seguramente entre 1935 y 1946, como lo atestigua la publicación de algunos de ellos en esas fechas y el comentario del propio Pujol: «Los estudios i, ii, iii, y iv del presente cuaderno habían sido originalmente destinados al tercer volumen de la Escuela Razonada de la Guitarra cuyos dos primeros libros fueron editados por la casa Romero y Fernández de Buenos Aires en los años 1934–35. Asimismo, los estudios V, VI y VII debían figurar en el cuarto volumen de dicha obra. Interrumpida hoy esa edición por causas ajenas a nuestra voluntad, y a ruego de varios discípulos, aficionados y amigos, accedemos a la publicación del presente cuaderno, con el fin de servir en la medida de nuestras posibilidades, a la amistad, a la guitarra, y al arte. Han sido tirados de esta colección de estudios, 300 ejemplares ordinarios y 30 ejemplares numerados en papel especial». Vide: Emilio Pujol, *Estudios para Guitarra Grado Superior*, Barcelona, A. Boileau y Bernasconi, 1946.

³⁶⁸ Vide: Juan Riera, *Emilio Pujol*, Lleida, Instituto de Estudios Ilerdenses, 1974, pp. 155–157.

³⁶⁹ Cfr.: José Vicente González Valle, *RISM: Normas Internacionales para la catalogación de Fuentes Musicales Históricas. (Serie A/II, Manuscritos musicales, 1600–1850)*, Madrid, Arco/Libros, 1996. Vide también: Barry S. Brook, *Thematic Catalogues in Music: An Annotated Bibliography*, Stuyvesant, Pendragon Press, 1972. Y sobre la precedente elaboración de este mismo catálogo, Vide: Fabián Hernández *Emilio Pujol: Manuscritos de su obra original en el fondo Pujol–Robert. Una propuesta de ficha de catalogación compatible con el modelo RISM*, (Trabajo de Investigación Tutelado inédito), Universitat Autònoma de Barcelona, 2002.

4. Reparto.
5. Íncipit musical.
6. Número total de compases.
7. Tonalidad.
8. Fecha de composición (en caso de conocerse).
9. Datos de identificación y localización de las fuentes originales:
10. Manuscritos: localización.
11. Primeras ediciones: lugar de edición, editorial, número de plancha, fecha completa o año.
12. Referencias, estudios y comentarios sobre la obra, en caso de haberlos.

En caso de existir distintas versiones de una misma obra se presentarán en seguida de la más antigua o la más completa según sea el caso. Cuando la misma obra se edite en distintas ocasiones sin más cambios que el título, éste se anotará entre paréntesis después del más antiguo o más conocido. Si existen dos versiones de una misma obra, con diferencias importantes entre ellas y publicadas con títulos diferentes, se tratarán como dos obras distintas. Las colecciones se cuentan como una obra más, aunque incluyan obras publicadas por separado.

Se incluyen en este catálogo algunos de los ejercicios y casi todos los estudios contenidos en los cuatro libros de la *Escuela Razonada de la Guitarra*. Los estudios que se han omitido no fueron compuestos por E. Pujol y son los siguientes:

- 1) *Estudio XXII*: (original de Francisco Tárrega). En: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro III, Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 10945, 1954, p. 121:



- 2) *Estudio XLI* (reducción a tres voces del *Preludio 19, Op. 28*, en *mi* bemol, de Frédéric Chopin). En: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro IV, Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, pp. 192-193:



- 3) *Estudio XLIV* (versión libre realizada por Francisco Tárrega de un fragmento de la *Chacona, Partita II*, BWV 1004, de J. S. Bach). En: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro IV, Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, pp. 196-197:



4) *Estudio XLVII* (arreglo de E. Pujol del *Scherzo*, de la *Sonata*, *Op. 22 núm. 3*, de L. v. Beethoven). En: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro IV, Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, pp. 200–201:



Dado que el objetivo de este trabajo es presentar en un catálogo toda la obra compositiva de Emilio Pujol, resulta necesario incluir todos aquellos ejercicios que impliquen un esfuerzo creativo y un resultado musical considerable. Aquellos ejercicios que únicamente son esquemas de un determinado procedimiento mecánico no serán considerados, como por ejemplo la mayoría de los ejercicios del libro tercero y la mayor parte de los del cuarto. El propio compositor publicó algunos de estos estudios y ejercicios por separado. Llegó incluso a considerar conveniente titular algunos de estos ejercicios y estudios, como lo demuestra una lista encontrada en el archivo Pujol–Robert en mayo de 2003. Estos títulos han sido colocados entre corchetes en el catálogo. Un reducido número de documentos manuscritos se han dejado fuera para un estudio posterior.³⁷⁰

³⁷⁰ Vide: Fabián Hernández, *Emilio Pujol: Manuscritos de su obra original en el fondo Pujol–Robert. Una propuesta de ficha de catalogación*, pp. 13–15..

CATÁLOGO

001

Aguado-Pujol

Dos guitarras

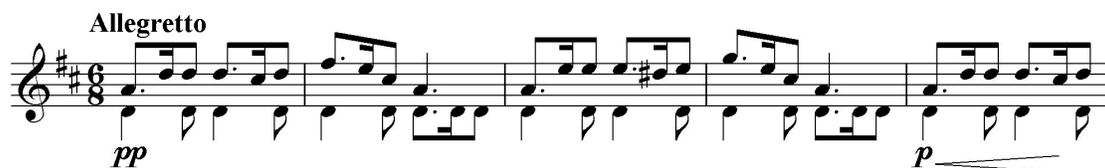


16 compases. Tonalidad: *do* mayor. Manuscrito 1/84(1), Barcelona, archivo Pujol-Robert. Obra inédita compuesta como segunda parte de un ejercicio de D. Aguado.³⁷¹

002

Alborada de fiesta en la aldea

Guitarra



24 compases. Tonalidad: *re* mayor. No se ha encontrado original. Única publicación conocida en la revista *Guitar Review*, Society of the Classic Guitar. vol. xxx, New York, núm. 17, 1955. Copia del documento en Barcelona, archivo de Juan Ruano.

³⁷¹ Dionisio Aguado, *Nuevo método para guitarra*, lección 5, París, Schonenberger, 1846, p. 14.

003

Allegro
Guitarra



16 compases. Tonalidad: *sol* mayor. Manuscrito 1/26, Barcelona, archivo Pujol-Robert. Borrador de una obra inédita.

004

Añada

Armonizado expresamente para su amigo D. Ignacio de Gispert
Guitarra



36 compases. Tonalidad: *re* mayor. Fechada: 6 de octubre de 1920. No se conoce original. Copia del manuscrito: Sant Feliu de Llobregat, archivo de Josep Mangado Artigas. Obra de autoría dudosa.

005

Aquelarre, Danse des sorcières, Étude dynamique avec des effets de percussion

Hommage à Paganini

Guitarra



80 compases. Tonalidad: *la* menor. Fechada: en 1969. Primera edición: París, Éditions Max Eschig, M. E. 7899 (n° 1246), 1969. Ejemplar consultado en Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs. La obra está basada en la canción tradicional catalana *Plou i fa sol*.

006*Atardecer (Crépuscule)*

A Dolorès Moros

Guitarra



102 compases. Tonalidad: *fa* mayor. Primera edición: París, Éditions Max Eschig, M. E. 7028, 1959. Ejemplar consultado en Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs. Existe una versión anterior más breve y menos elaborada titulada: *Crépusculo* (Madrid, Biblioteca Fortea, D. F. 298, 1924).³⁷²

007*Au Jardin de l'Abbaye, Improvisación, Estudio para guitarra*

Guitarra

Cantabile. Espressivo e animato

45 compases. Tonalidad: *mi* mayor. Compuesta: París, 1923. El original no se ha encontrado. Copia del manuscrito: Sant Feliu de Llobregat, archivo de Joseph Mangado Artigas. Otro manuscrito en archivo Pujol-Robert, 1/57(3), 63 compases, sin título. Existe otra versión más elaborada y extensa titulada: *Canto de Otoño* (París, Éditions Max Eschig, M. E. 7884, 1969).³⁷³ Obra inédita.

008*Bagatela, El álamo y el doncel*

Guitarra

Allegretto scherzando

40 compases. Tonalidad: *fa* mayor. Fechada: 3 de agosto de 1942. Primera edición: Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 11006, 1954. Ejemplar consultado en Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs. Otra edición: New York, *Guitar Review*, vol. i, núm. 6, Society of the Classic Guitar, 1948, con el título de *El álamo y el doncel*.

³⁷² Cfr.: núm. 020 en este catálogo.

³⁷³ Cfr.: núm. 016 en este catálogo.

009

Barcarola

Para la feísima Maricusia Piano

Andante



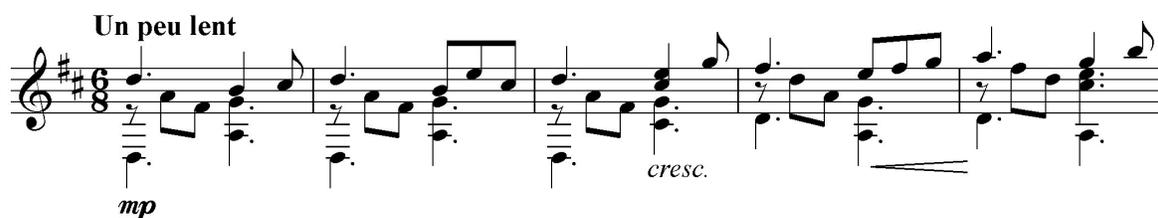
68 compases. Tonalidad: *mi* menor. Fechada: 7 de febrero de 1935. Manuscrito 1/34, Barcelona, archivo Pujol-Robert. Borrador de una composición para piano. Existe una versión para guitarra con otro título, París, Éditions Max Eschig, M. E. 7029, 1959.³⁷⁴ Inédita.

010

Barcarolle

Guitarra

Un peu lent



51 compases. Tonalidad: *re* mayor. Primera edición: París, Éditions Max Eschig, M. E. 7238 (n° 1235), 1962. Ejemplar consultado en Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs.

011

Becqueriana, Endecha, Complainte

En hommage á Pepita Roca

Guitarra

Lento e cantabile



24 compases. Tonalidad: *la* menor. Fechada: Lisboa, mayo de 1964. Manuscrito 1/1, Barcelona, archivo Pujol-Robert. El manuscrito porta como subtítulo: *Plainte*. Primera edición: París, Éditions Max Eschig, M. E. 7580, 1965. Ejemplar consultado en Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs.

³⁷⁴ Cfr.: núm. 198 en este catálogo.

012*Canaries, Air de danse populaire ancienne pour deux guitares*

Dos guitarras

Allegretto

mf *Gai et gracieux*

mp

The image shows a musical score for two guitars. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It begins with a melody marked *mf* and *Gai et gracieux*. The bottom staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment, starting with a *mp* dynamic. The score consists of 49 measures.

49 compases. Tonalidad: *re* mayor. Primera edición: París, Éditions Max Eschig, M. E. 8046, 1972. Ejemplar consultado en Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs. Basada en una obra de Gaspar Sanz.³⁷⁵

013*Canción amatoria, Estudio*

A Mario Parodi Guitarra

Allegretto cantabile

mf

The image shows a musical score for guitar. It is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). The tempo is marked **Allegretto cantabile** and the dynamic is *mf*. The score consists of 64 measures.

64 compases. Tonalidad: *mi* mayor. Fechada: Lisboa, diciembre de 1951. Primera edición: Buenos Aires, Editorial Julio Korn, B-324. Ejemplar consultado en Barcelona, archivo de Juan Ruano. Otra edición en Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 13205, 1977.³⁷⁶

014*Canción de cuna, Cançó de bressol*

Guitarra

Andante

p

XIX

The image shows a musical score for guitar. It is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 6/8 time signature. The tempo is marked **Andante** and the dynamic is *p*. The score includes a section marked XIX. The score consists of 82 measures.

82 compases. Tonalidad: *mi* mayor. Estreno: Lleida, 3 de abril de 1913.³⁷⁷ Primera edición: Madrid, Biblioteca Fortea, D. F. 111.³⁷⁸ Ejemplar consultado en Barcelona, archivo de Juan Ruano. Otra

³⁷⁵ Vide: Gaspar Sanz, *Instrucción de música sobre la guitarra española – Reproducción en facsímil de los libros primero y segundo de la tercera edición (1674) y del libro tercero de la octava edición (1697)*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico” de la Excma. Diputación Provincial, 1979.

³⁷⁶ Vide: Vincenzo Poggi, *Guide to the Guitarist's Modern and Contemporary Repertoire*, Velletri, VP Music Media, 2009, p.977.

³⁷⁷ Vide: Fabián Hernández, *La Obra Compositiva de Emilio Pujol (*1886; †1980): Estudio Comparativo, Catálogo y Edición Crítica*, (Tesis Doctoral), Universidad Autónoma de Barcelona, 2010, p. 46.

³⁷⁸ Un catálogo de la Biblioteca Fortea de 1913 registra esta obra. Esto la convierte en la obra conocida más antigua de E. Pujol. Agradezco a Josep Mangado Artigas esta información.

edición: París, Éditions Max Eschig, M. E. 3130, 1931. Ejemplar consultado en Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs. Las dos ediciones presentan algunas diferencias.

015

Càntic al Sant Crist de Gràcia

Coro

Lent

Tiple
Oh! glo riós Sant Crist de Gra cia, de tot hom tant

Contralt

Tenor

Baix

32 compases. Tonalidad: *fa* sostenido menor. Fechada: Barcelona, 7 abril de 1976. Manuscrito 1/9(1), en *mi* menor, y 1/9(2), borrador y copia en limpio en *fa* sostenido menor. Texto solamente en la voz del Tiple. Barcelona, archivo Pujol-Robert. El texto probablemente es del autor.

016

Canto de otoño

À la mémoire de mon frère bien aimé

Guitarra

Andantino cantabile

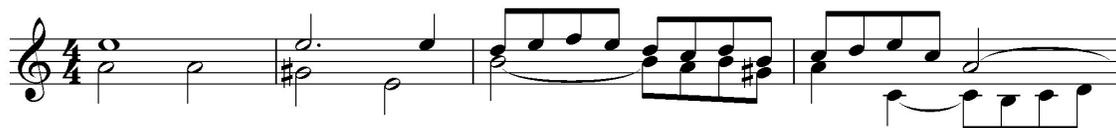
mf

92 compases. Tonalidad: *mi* mayor. Primera edición: París, Éditions Max Eschig, M. E. 7884, 1969. Ejemplar consultado en Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs. Existe una versión anterior más breve en manuscrito.³⁷⁹

³⁷⁹ Cfr.: núm. 007 en este catálogo.

017*Capicúa, Variation désuète sur l'exercice 19 d'Aguado*

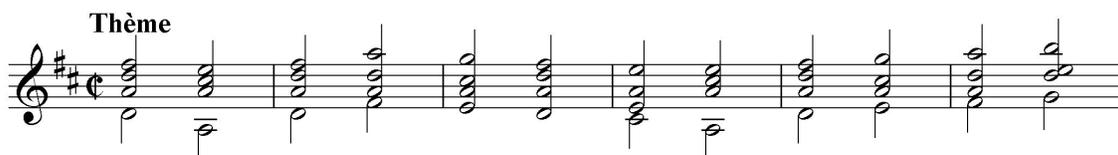
Guitarra



32 compases. Tonalidad: *la* menor. Manuscrito 1/22, Barcelona, archivo Pujol-Robert, titulado: *Variations pittoresques sur un thème obsédant*, con algunas diferencias. Primera edición: París, Éditions Max Eschig, M. E. 7939, 1970. Ejemplar consultado en Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs.

018*Caprice varié sur un thème d'Aguado*

Guitarra



64 compases. Tonalidad: *re* mayor. Primera edición: París, Éditions Max Eschig, M. E. 7848, 1969. Ejemplar consultado en Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs.

019*Choral, Invocación, Salve*

A María Nogués

Guitarra



32 compases. Tonalidad: *sol* mayor. Fechada: 24 julio de 1942. Estreno: 23 de agosto de 1942 en Caldetes (Caldes d'Estrac).³⁸⁰ No se ha encontrado original. Copia del manuscrito: Sant Feliu de Llobregat, archivo de Josep Mangado Artigas. Primera edición: *Guitar Review*, vol. 1, núm. 5, Society of the Classic Guitar, New York, 1948. Otra edición en Buenos Aires, Ricordi americana, B. A. 11112, 1955.

³⁸⁰ Vide: Fabián Hernández, , p. 54.

020

Crepúsculo, Hoja de álbum nº 3 [Capvespre]

Guitarra



23 compases. Tonalidad: *fa* mayor. Estreno: Barcelona, 17 de enero de 1917.³⁸¹ Primera edición: colección titulada *Vals y Crepúsculo Hoja de Álbum núms. 2 y 3*, Madrid, Biblioteca Fortea, B. F. 298, 1924.³⁸² Existe una versión posterior más desarrollada.³⁸³

021

Cubana

A Francisco Guiu

Guitarra



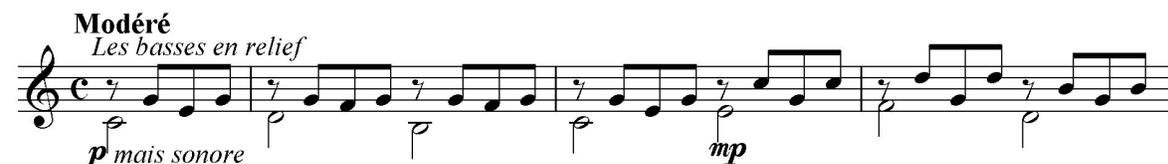
51 compases. Tonalidad: *mi* mayor. Primera edición: New York, Celesta Publishing, 1948.³⁸⁴ Ejemplar consultado en Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs.

022

Deux Préludes

Guitarra

1) *Modéré*



18 compases. Tonalidad: *do* mayor.

³⁸¹ Fabián Hernández, , p. 60.

³⁸² Cfr.: núm 196 en este catálogo.

³⁸³ Cfr.: núm. 006 en este catálogo.

³⁸⁴ Una carta de Emilio Pujol a Vladimir Bobri, propietario de Celesta Publishing, en New York, fechada el 3 de febrero de 1948, le dice: «El 27 de enero le mandé el manuscrito de la Cubana para la edición. No pude hacerlo antes por falta de tiempo».

2) *Allegro*

Allegro



16 compases. Tonalidad: *mi* menor.

Primera edición: París, Éditions Max Eschig, M. E. 7236, 1962. Ejemplar consultado en Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs.

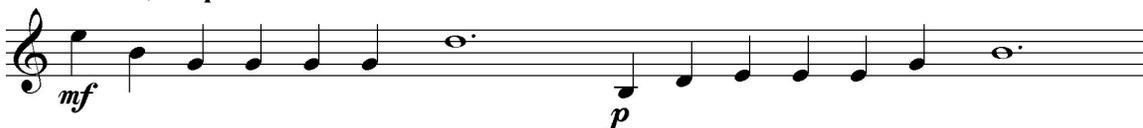
023

Deuxième triquilandia

Guitarra

1) *Oedipe et le Sphinx (dialogue)*

Récitatif, un peu lent



Compás libre. Tonalidad: *sol* mayor.

2) *Variation (double)*

Animé



16 compases. Tonalidad: *sol* mayor.

3) *Jeu*

Vif et gracieux



16 compases. Tonalidad: *fa* mayor.

4) *La Plume de Perdreau*

Vivace

mf

Musical notation for 'La Plume de Perdreau' in 6/8 time, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The tempo is marked 'Vivace' and the dynamic is 'mf'. The notation shows a melody with eighth and sixteenth notes and a bass line with quarter notes.

12 compases. Tonalidad: *re* menor.

5) *Branle Bourguignon*

Gai et animé

mp *mf* *mp*

Musical notation for 'Branle Bourguignon' in 3/8 time, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The tempo is marked 'Gai et animé'. The dynamic markings are 'mp', 'mf', and 'mp'. The notation shows a melody with quarter notes and eighth notes, and a bass line with eighth notes.

59 compases. Tonalidad: *sol* mayor.

Compuesta: 1959. Manuscritos 1/2(1), 1/2(2) y 1/41, partes i–iii. Barcelona, archivo Pujol– Robert. La parte iii aparece titulada como *Humoresca* y fechada: Lisboa, 4 de marzo de 1959. Primera edición: París, Éditions Max Eschig, M. E. 7237, 1962. Ejemplar consultado en Lleida, Institut d’Estudis Ilerdencs.

024

Divertimento

Guitarra

Musical notation for 'Divertimento' in common time (C), starting with a treble clef and a key signature of one flat. The notation shows a melody with quarter and eighth notes, and a bass line with quarter notes.

30 compases. Tonalidad: *la* menor. Manuscrito 1/35, Barcelona, archivo Pujol–Robert. Esbozo de una pieza para guitarra a dos voces. Fragmento. Inédita.

025

Duet, Étude pour Deux Guitares

Dos guitarras

Andantino cantabile

mf espress. *mf*

Musical notation for 'Duet, Étude pour Deux Guitares' in 2/4 time, starting with a treble clef and a key signature of three sharps. The tempo is marked 'Andantino cantabile'. The dynamic markings are 'mf espress.' and 'mf'. The notation shows two staves with a melody in the upper staff and a bass line in the lower staff.

48 compases. Tonalidad: *la* mayor. Manuscrito 1/30, titulado: *Estudio*. Barcelona, archivo Pujol-Robert. En el manuscrito cada parte ha sido escrita por separado. Primera edición: París, Éditions Max Eschig, M. E. 8081^a, 1973. Ejemplar consultado en Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs.

026

Dúo II

Dos guitarras



52 compases. Tonalidad: *do* mayor. Manuscrito 1/72, Barcelona, archivo Pujol-Robert. Inédita.

027

Dúo III

Dos guitarras



32 compases. Tonalidad: *fa* sostenido mayor. Manuscrito 1/73, Barcelona, archivo Pujol-Robert. Borrador. La segunda parte se publicó como un estudio para guitarra sola.³⁸⁵ Inédita.

028

Ejercicio 12

Guitarra

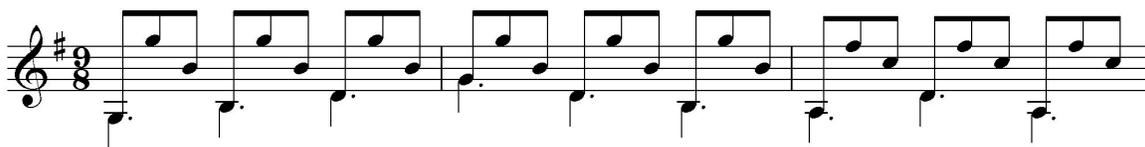


Ocho compases. Tonalidad: *la* mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro II*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 32.

³⁸⁵ Cfr.: núm. 151 (1) en este catálogo.

029*Ejercicio 13*

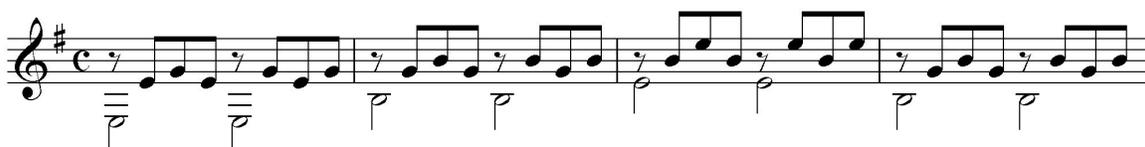
Guitarra



Ocho compases. Tonalidad: *sol* mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro II*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 33.

030*Ejercicio 14*

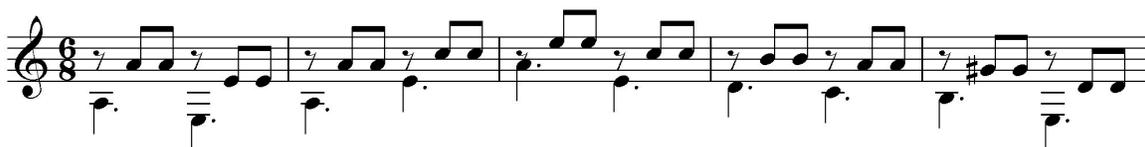
Guitarra



16 compases. Tonalidad: *mi* menor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro II*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 33.

031*Ejercicio 22 [Melodía]*

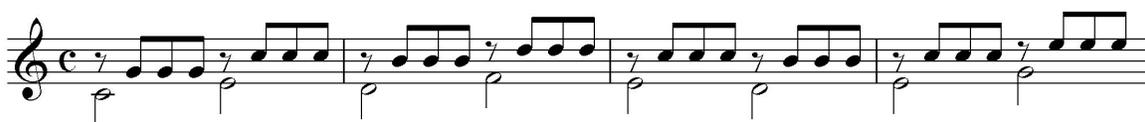
Guitarra



17 compases. Tonalidad: *la* menor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro II*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 43.

032*Ejercicio 23 [Melodía]*

Guitarra



16 compases. Tonalidad: *do* mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro II*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 44.

033*Ejercicio 24 [Petite romance]*

Guitarra



16 compases. Tonalidad: *do* mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro II*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 45.

034*Ejercicio 25 [Valse]*

Guitarra



24 compases. Tonalidad: *la* menor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro II*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 46.

035*Ejercicio 27 [Choral a trois voix]*

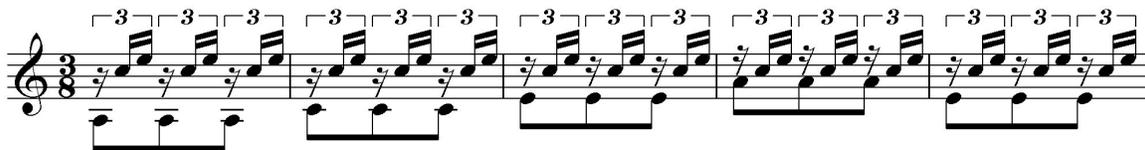
Guitarra



32 compases. Tonalidad: *do* mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro II*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 48.

036*Ejercicio 29*

Guitarra



19 compases. Tonalidad: *la* menor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro II*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 50.

Ocho compases. Tonalidad: *do* menor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro II*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 62.

041

Ejercicio 53 [Prélude]

Guitarra



Ocho compases. Tonalidad: *fa* mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro II*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 63.

042

Ejercicio 54 [Prélude]

Guitarra



Ocho compases. Tonalidad: *mi* mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro II*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 63.

043

Ejercicio 55 [Prélude]

Guitarra



Ocho compases. Tonalidad: *sol* mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro II*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 64.

044

Ejercicio 56 [Sonatine]

Guitarra



32 compases. Tonalidad: *do* mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro II*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 65.

045*Ejercicio 60 [Étude chromatique]*

Guitarra



24 compases. Tonalidad: *sol* mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro II*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 68.

046*Ejercicio 69 [Prélude]*

Guitarra



16 compases. Tonalidad: *re* bemol mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro II*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 76.

047*Ejercicio 70*

Guitarra



Diez compases. Tonalidad: *do* mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro II*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 77.

048*Ejercicio 71 [Mélodie]*

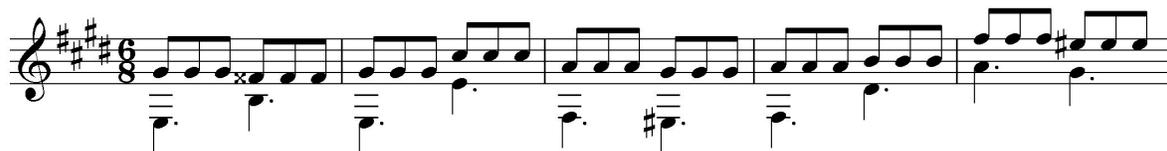
Guitarra



16 compases. Tonalidad: *do* mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro II*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 78.

049*Ejercicio 72 [Romance]*

Guitarra



16 compases. Tonalidad: *mi* mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro II*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, pp. 78–79.

050*Ejercicio 74 [Mélodie]*

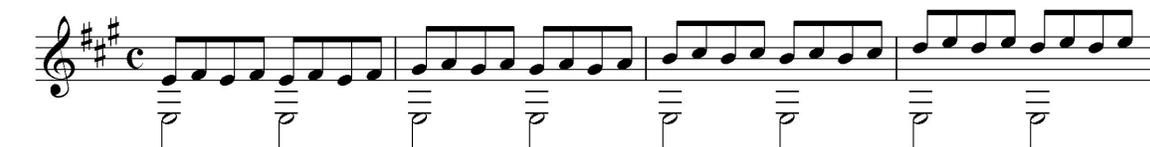
Guitarra



32 compases. Tonalidad: *la* menor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro II*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 80.

051*Ejercicio 75 [Prélude]*

Guitarra



16 compases. Tonalidad: *la* mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro II*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 81.

052*Ejercicio 76 [Prélude]*

Guitarra



15 compases. Tonalidad: *mi* mayor-menor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro II*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 82.

053

Ejercicio 77

Guitarra



16 compases. Tonalidad: *mi* menor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro II*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, pp. 82–83.

054

Ejercicio 79 [Romance]

Guitarra



16 compases. Tonalidad: *mi* mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro II*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 84.

055

Ejercicio 80 [Marguerite et Mephisto, dialogue]

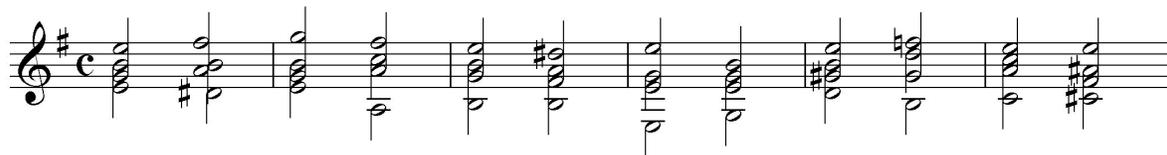
Guitarra



32 compases. Tonalidad: *re* menor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro II*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 85.

056*Ejercicio 82 [Choral a quatre voix]*

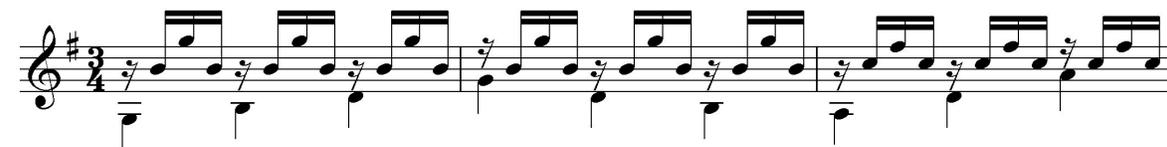
Guitarra



32 compases. Tonalidad: *mi menor*. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro II*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, pp. 86–87.

057*Ejercicio 83*

Guitarra



16 compases. Tonalidad: *mi menor*. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro II*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 88.

058*Ejercicio 84 [Ebauche du bourdon]*

Guitarra



24 compases. Tonalidad: *sol mayor*. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro II*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, pp. 88–89. Fragmento de *El abejorro*.³⁸⁶

059*Ejercicio 86*

Guitarra



³⁸⁶ Cfr.: núm. 078 en este catálogo.

20 compases. Tonalidad: *sol* mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro II*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 92.

060

Ejercicio 88 [Paseo de Granadina]

Guitarra

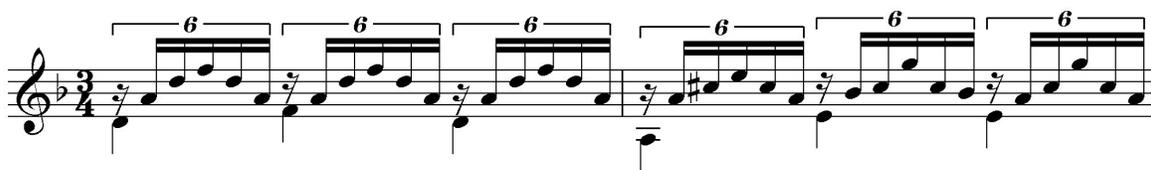


24 compases. Tonalidad: *mi* menor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro II*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 95.

061

Ejercicio 90 [Étude]

Guitarra



32 compases. Tonalidad: *re* menor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro II*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, pp. 96-97.

062

Ejercicio 92 [Étude]

Guitarra



16 compases. Tonalidad: *re* sostenido menor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro II*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 100.

063*Ejercicio 94 [Étude]*

Guitarra



16 compases. Tonalidad: *re* bemol mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro II*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 103.

064*Ejercicio 96, Estudio [Étude]*

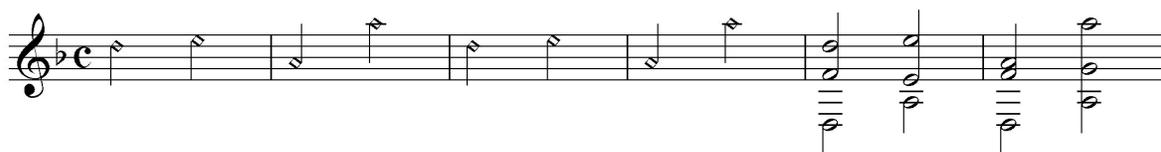
Guitarra

Vivace

48 compases. Tonalidad: *fa* menor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro II*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, pp. 107-108.

065*Ejercicio 98 [Le Monastère]*

Guitarra



33 compases. Tonalidad: *re* menor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro II*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 115.

066*Ejercicio 228*

Guitarra



Ocho compases. Tonalidad: *la* mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro III*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 10945, 1954, p. 86.

067*Ejercicio 229*

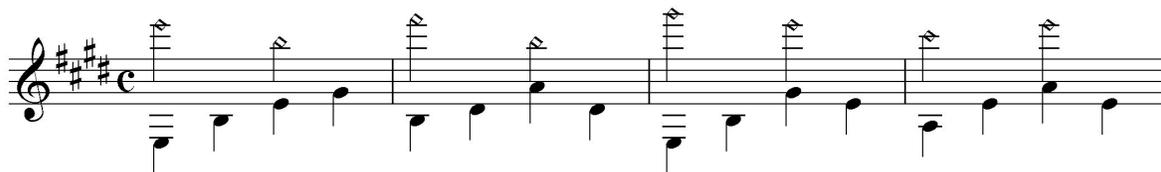
Guitarra



17 compases. Tonalidad: *la* menor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro III*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 10945, 1954, p. 86.

068*Ejercicio 243*

Guitarra



Ocho compases. Tonalidad: *mi* mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro III*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 10945, 1954, p. 93.

069*Ejercicio 330*

Guitarra



16 compases. Tonalidad: *do* menor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro IV*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, pp. 49-50.

070*Ejercicio 331*

Guitarra



12 compases. Tonalidad: *mi* mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro IV*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, p. 50.

071*Ejercicio 332*

Guitarra



24 compases. Tonalidad: *do* mayor. Manuscrito 1/80, Barcelona, archivo Pujol-Robert. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro IV*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, pp. 50-51.

072*Ejercicio 506*

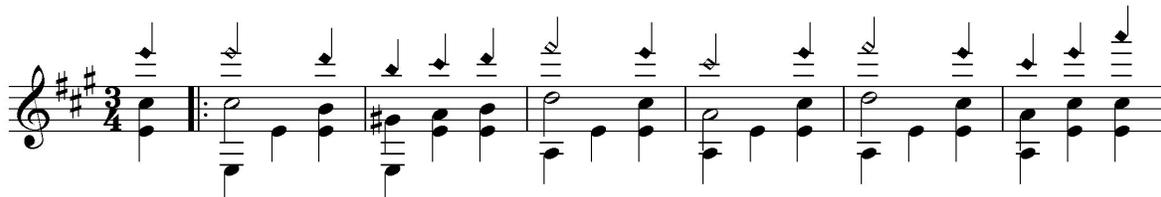
Guitarra



Nueve compases. Tonalidad: *do* menor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro IV*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, p. 119.

073*Ejercicio 531*

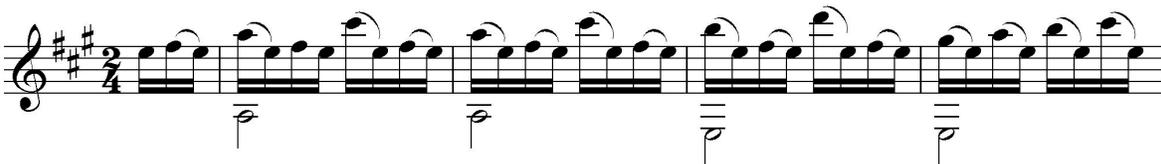
Guitarra



14 compases. Tonalidad: *la* mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro IV*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, p. 130.

074*Ejercicio 553*

Guitarra



13 compases. Tonalidad: *la* mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro IV*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, p. 146.

075*Ejercicio 554*

Guitarra



Nueve compases. Tonalidad: *la* mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro IV*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, p. 146.

076*Ejercicio 557*

Guitarra



18 compases. Tonalidad: *mi* mayor. Manuscrito 1/79, Barcelona, archivo Pujol–Robert. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro iv*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, p. 147.

077*Ejercicio 560*

Guitarra



21 compases. Tonalidad: *la* menor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro iv*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, p. 148.

078*El Abejorro, El abejorro de oro, L'abejot d'Or, Il calabrone, Estudio*

Guitarra



61 compases. Tonalidad: *sol* mayor. Fechado: junio de 1934. Manuscrito 1/43, Barcelona, archivo Pujol–Robert. Compás de cuatro por cuatro, con valores de notas aumentados al doble: semicorcheas en lugar de fusas, etcétera. Primera edición: Suplemento al núm. 1 de *La Chitarra*, Bolonia, L. C. 516–B, 1935.³⁸⁷ Otra edición en Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 11109, 1955. Un fragmento de esta obra se ha incluido como ejercicio en: *Escuela Razonada de la Guitarra*.³⁸⁸ V. Poggi ofrece información sobre dos ediciones más: *El abejorro*, Casa de la Guitarra, 299; *El abejorro*, Monzino & Garlandini, C.B.402.³⁸⁹

³⁸⁷ Ejemplar en Zacatecas, archivo privado de Fabián Hernández, *Mi Biblioteca*, 11/104(6).

³⁸⁸ Cfr.: núm. 058 en este catálogo.

³⁸⁹ Vincenzo Poggi, *Guide to the Guitarist's Modern and Contemporary Repertoire*. Velletri, VP Music Media, abril 2009, p. 977.

079*El Bigote, Roger's Moustache, The moustache's death*

Guitarra

Poco lento

34 compases. Tonalidad: *re* menor. Compuesta hacia 1970 en Cervera. Manuscrito 1/39, Barcelona, archivo Pujol–Robert. Inédita.

080*El Perú*

Guitarra

49 compases. Tonalidad: *la* menor. Manuscrito 1/40, Barcelona, archivo Pujol–Robert. Esbozo. Inédita.

081*Els tres tambors*

A Miguel Llobet

Guitarra

Tempo di marcia

98 compases. Tonalidad: *mi* bemol menor–*re* mayor. Estreno: Barcelona, 21 de febrero de 1934.³⁹⁰ Primera edición: Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 11111, 1955. Ejemplar consultado en Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs. Basada en la canción tradicional catalana del mismo nombre.

³⁹⁰ Vide: Fabián Hernández, *La Obra Compositiva de Emilio Pujol (*1886; †1980): Estudio Comparativo, Catálogo y Edición Crítica*, (Tesis Doctoral), Universidad Autónoma de Barcelona, 2010, p. 53.

082*En ausencia de Nandin*

Guitarra

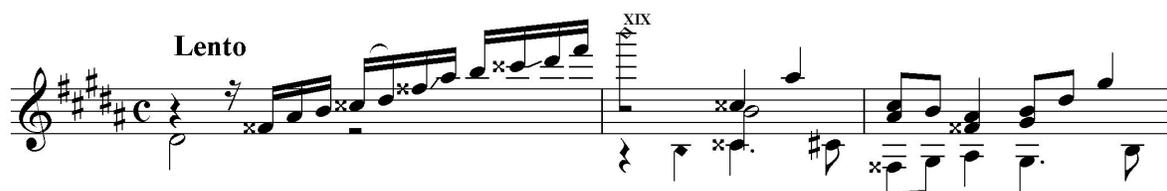


16 compases. Tonalidad: *do* mayor. Fechada: 25 de marzo de 1943. Manuscrito 1/81, Barcelona, archivo Pujol-Robert. Inédita.

083*Endecha a la Amada Ausente, Complainte a l'Aimée Disparue*

À Matilde

Guitarra



59 compases. Tonalidad: *sol* sostenido menor. Primera edición: París, Éditions Max Eschig, M. E. 7541, 1965. Ejemplar consultado en Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs.

084*Estudio 1 [Prélude]*

Guitarra



25 compases. Tonalidad: *do* mayor. Primera edición: en colección titulada *Exercices en forme d'études*. París, Éditions Max Eschig, M. E. 3128, 1931.³⁹¹ Otra edición en: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro II*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 116.

³⁹¹ *Cfr.*: núm. 156 en este catálogo.

085*Estudio II [Valse Romantique]*

Guitarra



32 compases. Tonalidad: *re* mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro II*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 117.

086*Estudio III [Choral a Trois Voix]*

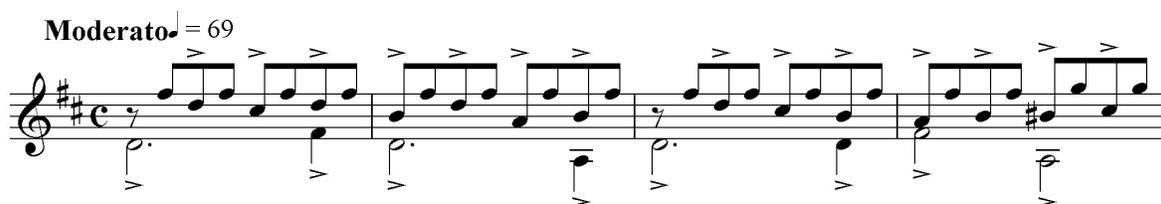
Guitarra



24 compases. Tonalidad: *si* mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro II*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 118.

087*Estudio IV [Tendresse]*

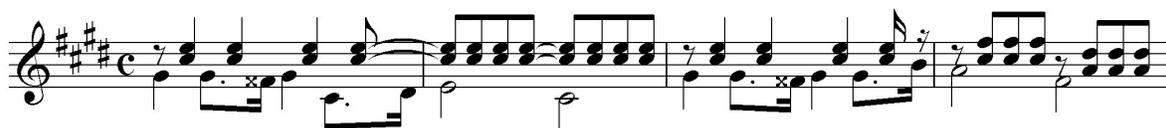
Guitarra



16 compases. Tonalidad: *re* mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro II*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 119.

088*Estudio V [Prélude]*

Guitarra



092*Estudio IX [Nocturne]*

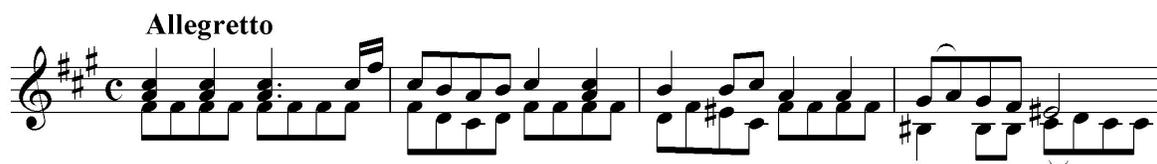
Guitarra



49 compases. Tonalidad: *do* menor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro II*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, pp. 126–127. Otra edición: Evgenij Laricev (ed.), *Repertorio del Guitarrista*, Moscú, Soviet Composer, 1978, pp. 6–7.³⁹²

093*Estudio X [Bergerete]*

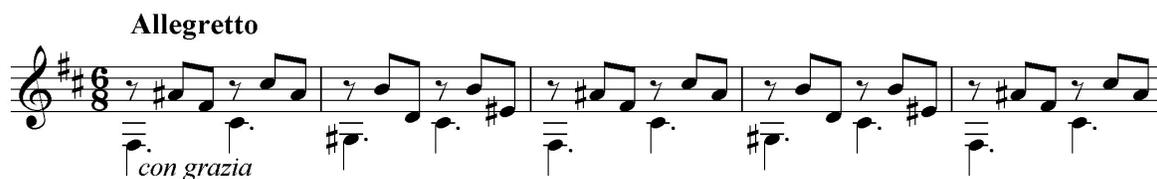
Guitarra



24 compases. Tonalidad: *fa* sostenido menor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro II*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, pp. 128–129.

094*Estudio XI [Zapateado]*

Guitarra



45 compases. Tonalidad: *si* menor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro II*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, pp. 130–131.

³⁹² Original en la colección particular de V. Pocci. Vide: pocci, Vincenzo Pocci, , p. 978.

098

Estudio xv

Guitarra



33 compases. Tonalidad: *sol* mayor. Primera edición: *Estudios para Guitarra, Grado Superior*, Barcelona, Casa Editorial de Música Boileau, 15 de octubre de 1946, pp. 4–5.³⁹⁶ Otra edición en: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro III*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 10945, 1954, p. 110.

099

Estudio xvi

Guitarra

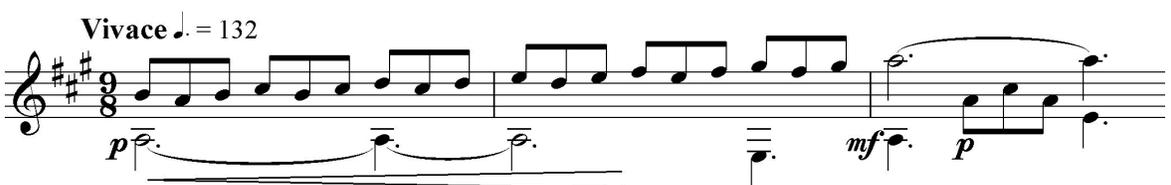


49 compases. Tonalidad: *la* menor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro III*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 10945, 1954, p. 111.

100

Estudio xvii

Guitarra



36 compases. Tonalidad: *la* mayor. Primera edición: *Estudios para Guitarra, Grado Superior*, Barcelona, Casa editorial de música Boileau, 15 de octubre de 1946, pp. 6–7.³⁹⁷ Otra edición en: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro III*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 10945, 1954, pp. 112–113.

³⁹⁶ Cfr.: núm. 151 en este catálogo.

³⁹⁷ Cfr.: núm. 151 en este catálogo.

101

Estudio XVIII

Guitarra

Andantino cantabile



48 compases. Tonalidad: *la* mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro III*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 10945, 1954, p. 111.

102

Estudio XIX

Guitarra

Allegro



49 compases. Tonalidad: *si* mayor-menor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro iii*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 10945, 1954, pp. 116-117.

103

Estudio xx

Guitarra

Allegretto



32 compases. Tonalidad: *re* mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro iii*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 10945, 1954, pp. 118-119.

104

Estudio XXI

Guitarra

Allegretto scherzando



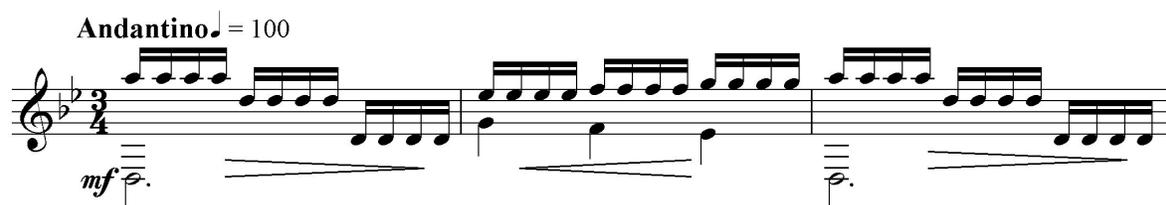
43 compases. Tonalidad: *mi* mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro III*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 10945, 1954, p. 120.

105

Estudio XXIII

Guitarra

Andantino ♩ = 100



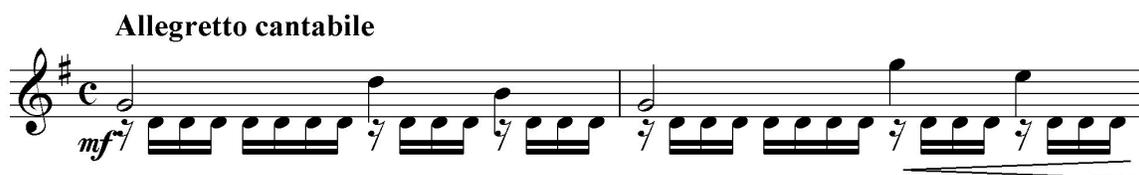
36 compases. Tonalidad: *re*, modo frigio, transportado. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro III*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 10945, 1954, pp. 122–123.

106

Estudio XXIV, En dos cuerdas

Guitarra

Allegretto cantabile



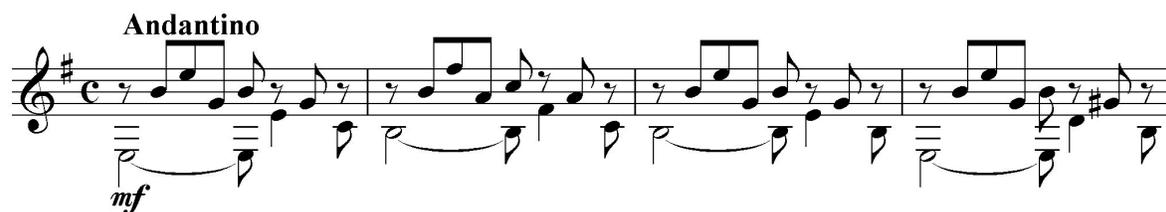
33 compases. Tonalidad: *sol* mayor. Primera edición: *Exercices en forme d'études*, París, M. E. 3128, 1931, pp. 3–4. Edición posterior: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro III*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 10945, 1954, pp. 124–125.³⁹⁸

107

Estudio XXV

Guitarra

Andantino



41 compases. Tonalidad: *mi* menor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro III*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 10945, 1954, pp. 126–127.

³⁹⁸ Cfr.: núm. 156 en este catálogo.

108

Estudio xxvi

Guitarra



40 compases. Tonalidad: *la* mayor. Primera edición: Ries de Hilster (dir.), *Constantijn Huygens*, Amsterdam-Hilversum, Holanda, diciembre de 1952.³⁹⁹ Otra edición en: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro III*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 10945, 1954, pp. 128–129.

109

Estudio xxvii, Nocturno

Guitarra



34 compases. Tonalidad: *la* en modo frigio, transportado. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro III*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 10945, 1954, pp. 130–131.

110

Estudio xxviii, Canción de vendimia

Guitarra



33 compases. Tonalidad: *mi* mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro III*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 10945, 1954, pp. 132–133.

³⁹⁹ Revista publicada entre 1951–1960. Copia en la colección particular de V. Pocci. Vide: Vincenzo Pocci, , p. 978.

111

Estudio XXIX, Vidala

Guitarra

Rítmico e maestoso

17 compases. Tonalidad: *do* mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro III*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 10945, 1954, p. 134.

112

Estudio xxx, Alalá

Guitarra

Moderato

27 compases. Tonalidad: *mi* menor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro III*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 10945, 1954, p. 135.

113

Estudio xxxi, Zortzico

Guitarra

Allegretto ♩ = 192

56 compases. Tonalidad: *la* mayor. Barcelona, archivo Pujol-Robert. Primera edición: *Estudios para Guitarra, Grado Superior*, Barcelona, Casa editorial de música Boileau, 15 de octubre de 1946, pp. 8–9.⁴⁰⁰ Otra edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro III*, Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 10945, 1954, pp. 136–137. Existe una versión inédita para dos guitarras.⁴⁰¹

⁴⁰⁰ Cfr.: núm. 151 en este catálogo.

⁴⁰¹ Manuscrito 1/74, Barcelona, archivo Pujol-Robert. solamente se ha encontrado la parte de la primera guitarra.

114

Estudio xxxII, Nocturno

Guitarra

Adagio sostenuto

32 compases. Tonalidad: *mi* en modo frigio. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro III*, Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 10945, 1954, p. 138.

115

Estudio xxxIII

Guitarra

Allegretto

17 compases. Tonalidad: *mi* menor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro III*, Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 10945, 1954, p. 139.

116

Estudio xxxIV, Aire de Bulería

Guitarra

Allegretto

39 compases. Tonalidad: *mi* en modo frigio. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro III*, Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 10945, 1954, pp. 140-141.

117

Estudio xxxv

Guitarra

Allegretto grazioso



49 compases. Tonalidad: *sol* mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro III*, Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 10945, 1954, pp. 142–143.

118

*Estudio xxxvi, [Clavecín]*⁴⁰²

Guitarra

Moderato ♩ = 84



34 compases. Tonalidad: *la* mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro III*, Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 10945, 1954, pp. 144–145.

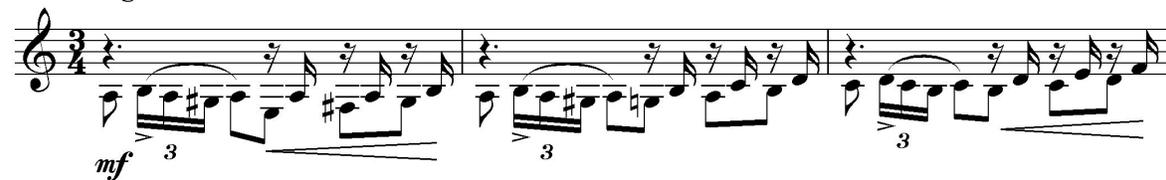
119

Estudio xxxvii, Bolero

Homenaje a Vicente Escudero

Guitarra

Allegretto ritmico



36 compases. Tonalidad: *la* menor. Manuscrito 1/6, Barcelona, archivo Pujol–Robert. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro III*, Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 10945, 1954, pp. 146–147.

⁴⁰² Título asignado por J. Riera. Vide: Juan Riera, , p. 156.

120

*Estudio XXXVIII, Sobre un villancico del siglo XVI*⁴⁰³

Guitarra

Andantino cantabile

48 compases. Tonalidad: *mi* menor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro III*, Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 10945, 1954, pp. 148-149.

121

*Estudio XXXIX, [Estudio Español]*⁴⁰⁴

Dos guitarras

Allegretto ♩. = 120

45 compases. Tonalidad: *mi* en modo frigio. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro III*, Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 10945, 1954, pp. 150-151.

122

Estudio XL

Guitarra

Allegro vivace

⁴⁰³ Vide: Emilio Pujol, *Escuela Razonada de la Guitarra, libro iii*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1954, p. 106. Pujol menciona que el villancico figura en el libro para vihuela de Enríquez de Valderrábano. Se trata probablemente de la obra: «¿Dónde son estas serranas?», en: Enríquez de Valderrábano, *Libro de Música de Vihuela intitulado Silva de Sirenas*, segundo libro, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1547.

⁴⁰⁴ Título asignado por J. Riera. Vide: Juan Riera, , p. 157.

32 compases. Tonalidad: *re* mayor. Primera edición: *Estudios para Guitarra, Grado Superior*, Barcelona, Casa editorial de música Boileau, 15 de octubre de 1946, pp. 10–11.⁴⁰⁵ Otra edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro IV*, Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, pp. 190–191.

123

Estudio XLII

Guitarra

Andantino cantabile

16 compases. Tonalidad: *sol* sostenido menor. Manuscritos 1/51(1) y 1/51(2), Barcelona, archivo Pujol–Robert. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro IV*, Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, p. 194.

124

Estudio XLIII

Guitarra

Cantabile

25 compases. Tonalidad: *sol* mayor. Manuscritos 1/48(1) y 1/48(2), Barcelona, archivo Pujol–Robert. Fechada: Mas Janet, 17 de agosto de 1934. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro IV*, Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, p. 195.

125

Estudio XLV, Trémolo

Guitarra

♩ = 56

37 compases. Tonalidad: *re* menor. Manuscrito 1/52 (19 compases, sin la introducción), Barcelona,

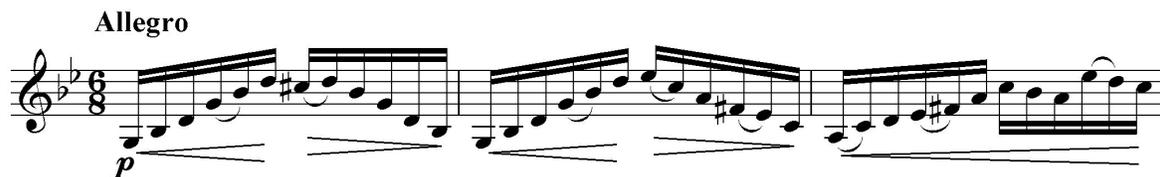
⁴⁰⁵ Cfr.: núm. 151 en este catálogo.

archivo Pujol–Robert. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro IV*, Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, pp. 197–199. Versión libre de la canción tradicional catalana: *El Cant dels Ocells*. Existe otra versión de esta obra.⁴⁰⁶

126

Estudio XLVI

Guitarra



24 compases. Tonalidad: *sol* menor. Manuscritos 1/50(1), en corcheas y doble número de compases; 1/50(2); 1/50(3), en compás de dos por cuatro. Barcelona, archivo Pujol–Robert. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro IV*, Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, pp. 199–200.

127

Estudio XLVIII

Guitarra



32 compases. Tonalidad: *si* bemol mayor. Manuscritos 1/47(1); 1/47(2), *Adagio*; 1/47(3), *Moderato cantabile*. Barcelona, archivo Pujol–Robert. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro IV*, Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, p. 202.

128

Estudio XLIX, Pizzicato

Guitarra



46 compases. Tonalidad: *fa* mayor. Manuscritos 1/49(1), y 1/49(2), Barcelona, archivo Pujol–Robert.

⁴⁰⁶ Cfr.: núm. 130 en este catálogo.

Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro IV*, Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, p. 203.

129

Estudio L, Ligados

Guitarra

Vivace ♩ = 126

Mano izquierda sola

29 compases. Tonalidad: *la* mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro IV*, Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, p. 204.

130

Estudio LI, El cant dels Ocells

Guitarra

Moderato ♩ = 60

mf *dim. e rit.*

32 compases. Tonalidad: *re* menor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro IV*, Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, p. 205. Versión libre de la canción tradicional catalana: *El Cant dels Ocells*. Existe otra versión en trémolo.⁴⁰⁷

131

Estudio LII, Copla de Seguidilla

Guitarra

Lento

mf *cresc.*

con anima

45 compases. Tonalidad: *la* en modo frigio, transportado. Manuscritos 1/83(1), 1/83(2) y 1/83(3),

⁴⁰⁷ Cfr.: núm. 125 en este catálogo.

Barcelona, archivo Pujol–Robert. Fechada: Saint Jean de Luz, Francia, 21 de septiembre de 1939. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro IV*, Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, p. 206. La obra forma parte de la *Seguidilla en el Cortijo*, manuscrito 1/83(1). Versiones posteriores: manuscritos 1/83(2) y 1/83(3), separan la *copla*, aunque se indica con precisión el lugar y la manera en que debe intercalarse. La *Seguidilla* fue publicada en 1955 por la editorial Ricordi Americana.⁴⁰⁸

132

*Estudio LIII, [Los Alpes]*⁴⁰⁹

Guitarra

Vivace ♩ = 80

38 compases. Tonalidad: *la* menor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro IV*, Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, pp. 207–208.

133

*Estudio LIV, Variación 1*⁴¹⁰

Guitarra

Lento ♩ = 84

16 compases. Tonalidad: *la* menor. Manuscrito 1/59, que incluye el tema de las variaciones. Barcelona, archivo Pujol–Robert. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro IV*, Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, p. 209.⁴¹¹

⁴⁰⁸ Cfr.: núm. 163 en este catálogo.

⁴⁰⁹ Título asignado por J. Riera. Vide: Juan Riera, , p. 156.

⁴¹⁰ Esta y todas las variaciones siguientes hasta la fuga del núm. 149, están basadas en un estudio de D. Aguado. Vide: Dionisio Aguado, *Nuevo Método para Guitarra*, lección 19, París, Schonemberger, 1846, p. 25.

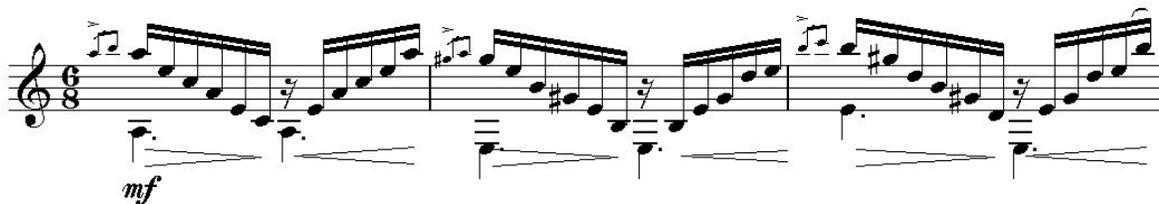
⁴¹¹ El manuscrito 1/85(1–6), Barcelona, archivo Pujol–Robert, contiene borradores de ésta y otras variaciones incluidas en *Escuela Razonada de la Guitarra* y algunas más que han permanecido inéditas.

134

Estudio LV, Variación 2ª

Guitarra

Vivace ♩ = 84



16 compases. Tonalidad: *la* menor. Manuscritos 1/60(1), y 1/64(3), Barcelona, archivo Pujol-Robert. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro IV*, Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, p. 210.

135

Estudio LVI, Variación 3ª

Guitarra



16 compases. Tonalidad: *la* menor. Manuscritos 1/61(1), *Despacio pero rítmico*; 1/61(2) p. 1, Barcelona, archivo Pujol-Robert. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro IV*, Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, 1971, p. 211.

136

Estudio LVII, Variación 4ª

Guitarra

Vivace ♩ = 108



16 compases. Tonalidad: *la* menor. Manuscritos 1/62(1), y 1/62(2),⁴¹² Barcelona, archivo Pujol-Robert. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro IV*, Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, p. 211.

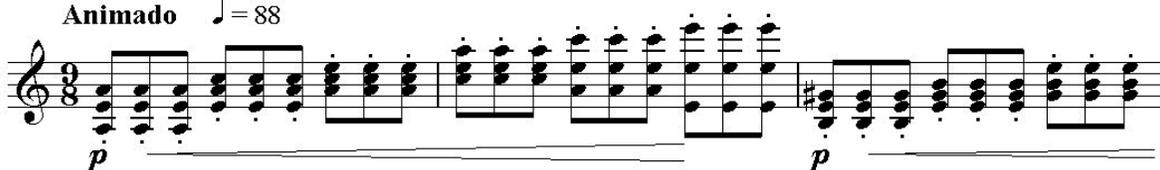
⁴¹² Vide: manuscrito 1/85(2), Barcelona, archivo Pujol-Robert.

137

Estudio LVIII, Variación 5ª

Guitarra

Animado ♩ = 88



p *p*

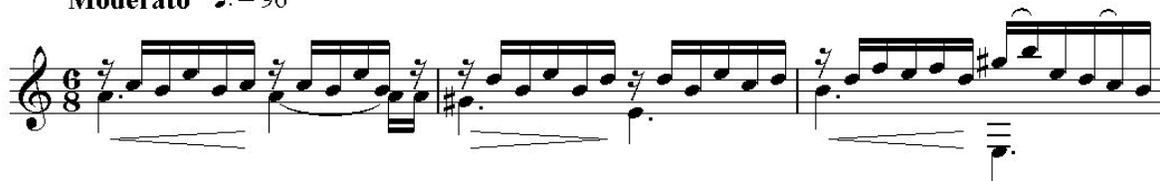
32 compases. Tonalidad: *la* menor. Manuscrito 1/63, Barcelona, archivo Pujol-Robert. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro IV*, Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, pp. 212-213.

138

Estudio LIX, Variación 6ª

Guitarra

Moderato ♩ = 96



p *p*

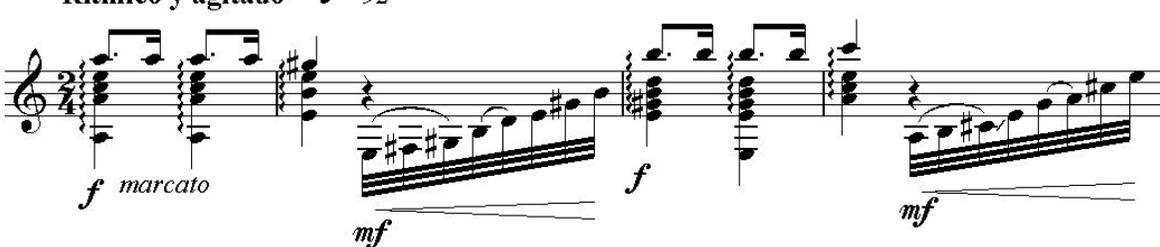
16 compases. Tonalidad: *la* menor. Manuscritos 1/64(1), y 1/64(2), Barcelona, archivo Pujol-Robert. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro IV*, Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, p. 214.

139

Estudio LX, Variación 7ª

Guitarra

Rítmico y agitado ♩ = 92



f marcato *mf* *f* *mf*

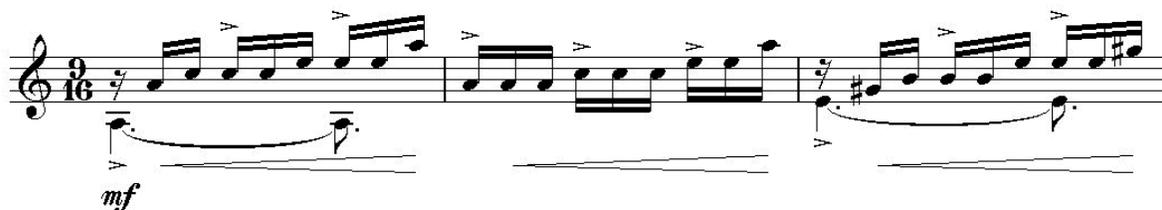
16 compases. Tonalidad: *la* menor. Manuscrito 1/65(1), Barcelona, archivo Pujol-Robert. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro IV*, Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, p. 215.

140

Estudio LXI, Variación 8ª

Guitarra

Vivo ♩ = 120



16 compases. Tonalidad: *la* menor. Manuscrito 1/66(3) p. 1, Barcelona, archivo Pujol-Robert. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro IV*, Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, pp. 215-216.

141

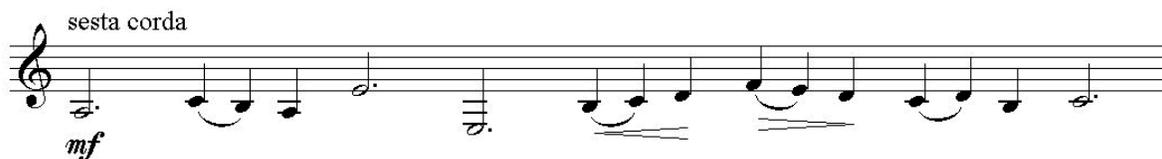
Estudio LXII, Variación 9ª

80 notas para mi guitarra Torres del año 1863, el día de mi 80º aniversario

Guitarra

Lento e cantabile ♩ = 84

sesta corda



34 compases. Tonalidad: *la* menor. Fechada: 1966. Manuscrito 1/65(2), Barcelona, archivo Pujol-Robert. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro IV*, Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, pp. 216-217.

142

Estudio LXIII, Variación 10ª

Guitarra

Presto ♩ = 120



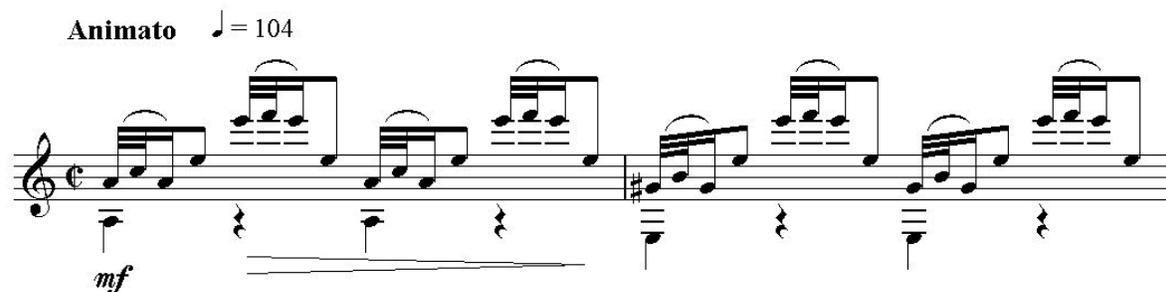
32 compases. Tonalidad: *la* menor. Manuscritos 1/54(1), en compás de seis por ocho; 1/54(2), en compás de tres por ocho. Barcelona, archivo Pujol-Robert. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro IV*, Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, pp. 218-219.

143

Estudio LXIV, Variación 11^a

Guitarra

Animato ♩ = 104



mf

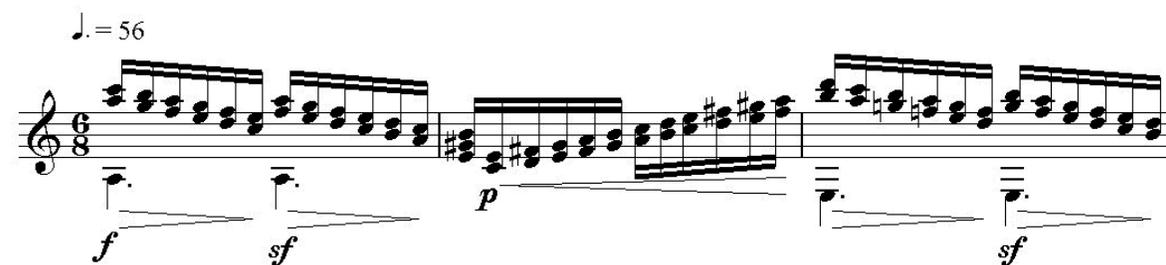
16 compases. Tonalidad: *la* menor. Manuscritos 1/66(1) y 1/66(2), Barcelona, archivo Pujol- Robert. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro iv*, Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, pp. 219-220.

144

Estudio LXV, Variación 12^a

Guitarra

♩ = 56



f *sf* *p* *sf*

16 compases. Tonalidad: *la* menor. Manuscrito 1/67(1),⁴¹³ Barcelona, archivo Pujol-Robert. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro iv*, Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, p. 220.

145

Estudio LXVI, Variación 13^a

Guitarra

Rítmico y animado ♩ = 52



mf pizz...

⁴¹³ Vide: manuscrito 1/85 (1-6), Barcelona, archivo Pujol-Robert.

16 compases. Tonalidad: *la* menor. Manuscritos 1/67(2) y 1/67(3), Barcelona, archivo Pujol–Robert. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro iv*, Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, p. 221.

146

Estudio LXVII, Variación 14^a

Guitarra

Animado

mano izquierda sola. . .

16 compases. Tonalidad: *la* menor. Manuscrito 1/68, Barcelona, archivo Pujol–Robert. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro iv*, Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, pp. 221–222.

147

Estudio LXVIII, Variación 15^a

Guitarra

Lento

mf *mf*

16 compases. Tonalidad: *la* menor. Manuscrito 1/69, Barcelona, archivo Pujol–Robert. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro iv*, Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, p. 222.

148

Estudio LXIX, El Arroyuelo

A María Adelaide⁴¹⁴

Guitarra

Tranquillo e leggero ♩ = 144

mp *legato*

⁴¹⁴ María Adelaide Robert, segunda esposa de Emilio Pujol. Contrajeron matrimonio en Roma, el 17 de agosto de 1963.

39 compases. Tonalidad: *la* menor. Manuscritos 1/8(1), en compás de tres por cuatro; 1/8(2), *Vivace*, en compás de seis por ocho; cuatro copias manuscritas del mismo estudio con ligeras variantes de escritura. La mayoría de las copias fueron hechas por María Adelaide Robert. Barcelona, archivo Pujol-Robert. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro iv*, Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, pp. 223-224.

149

Estudio LXX, Fuga

Guitarra



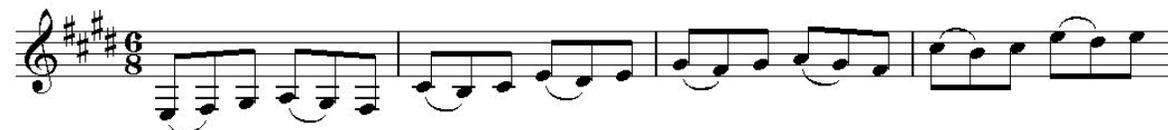
184 compases. Tonalidad: *la* menor. Manuscritos 1/70(1), 1/70(2),⁴¹⁵ Barcelona, archivo Pujol-Robert. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro iv*, Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, pp. 224-229.

150

Estudio, Preludio, Ejercicio de ligados

Para Gustavo Adolfo Sendis con mucho afecto y sincera admiración y también con un poco de mala intención.

Guitarra



19 compases. Tonalidad: *mi* mayor. Manuscrito 1/44(1); 1/44(2),⁴¹⁵ *Despacio para poderlo tocar deprisa*. Barcelona, archivo Pujol Robert. Fechada: Lisboa, 27 de junio de 1970. Inédita.

151

Estudios para Guitarra Grado Superior

Guitarra

1) *Allegro*

Allegro



48 compases. Tonalidad: *fa* sostenido menor.

⁴¹⁵ Otros manuscritos sin catalogar con esbozos de la Fuga. Vide: Barcelona, archivo Pujol-Robert.

2) *Allegretto*

Allegretto

mf *mf* *f*

33 compases. Tonalidad: *sol* mayor.

3) *Vivace*

Vivace ♩=132

p *mf* *p* *mf*

36 compases. Tonalidad: *la* mayor.

4) *Aire de Zortzico*

Aire de zortzico ♩=210

p *mf* *f* *p*

56 compases. Tonalidad: *la* mayor.

5) *Allegro Vivace*

Allegro Vivace ♩=116

♩=D *mf*

32 compases. Tonalidad: *re* mayor.

6) *Andantino Cantabile [Romántico]*⁴¹⁶

Andantino Cantabile ♩=80

33 compases. Tonalidad: *mi* menor.

7) *Allegretto ritmico e grazioso [Homenaje a Scarlatti]*⁴¹⁷

Allegretto ritmico e grazioso

80 compases. Tonalidad: *si* menor.

Primera edición: Barcelona, Casa editorial de música Boileau, 15 de octubre de 1946.⁴¹⁸ Otra edición: *Estudios I, II, III y IV en: Escuela Razonada de la Guitarra, libro III*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 10945, 1954, pp. 108, 110, 112–113, 136–137; *Estudio v en: Escuela Razonada de la Guitarra, libro IV*, Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, pp. 190–191.⁴¹⁹ No se conoce otra edición de los *Estudios VI y VII*.⁴²⁰

152

Étude, Pizzicato, Étude en Ut Majeur

Guitarra

17 compases. Tonalidad: *do* mayor. Manuscrito 1/31, Barcelona, archivo Pujol–Robert. Fechada: 1 de enero de 1936. Primera edición: París, Éditions Max Eschig, M. E. 7885, 1969. Ejemplar consultado en Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs.

⁴¹⁶ Título asignado a este estudio por J. Riera. Vide: Juan Riera, , p. 156.

⁴¹⁷ Título asignado por J. Riera. Vide: Juan Riera, , p. 156.

⁴¹⁸ Según consta en los registros de la oficina del Registro de la Propiedad Intelectual de Cataluña.

⁴¹⁹ Cfr.: núms. 096, 098, 100, 113 y 122 en este catálogo.

⁴²⁰ Un programa de mano ubica el estreno del Estudio vii, Homenaje a Scarlatti, el 23 de agosto de 1942 en Caldetes (Caldes d' Estrac). Vide: Fabián Hernández, *La Obra Compositiva de Emilio Pujol (*1886; †1980): Estudio Comparativo, Catálogo y Edición Crítica*, (Tesis Doctoral), Universidad

Autónoma de Barcelona, 2010, p. 54.

153

Étude núm. 1

A Madeleine Bucher

Guitarra

Vif et rythmé ♩=100

35 compases. Tonalidad: *do* menor. Primera edición: París, Éditions Max Eschig, M. E. 2186, 1929. Ejemplar consultado en Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs.

154

Étude núm. 2

A Daniel Fortea⁴²¹

Guitarra

Léger ♩=120

25 compases. Tonalidad: *la* mayor. Primera edición: París, Éditions Max Eschig, M. E. 2187, septiembre de 1950. Ejemplar consultado en Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs.

155

Étude núm. 3

A Maria Luisa Anido⁴²²

Guitarra

Agité ♩=100

27 compases. Tonalidad: *la* menor. Primera edición: París, Éditions Max Eschig, M. E. 2188, 1929. Ejemplar consultado en Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs.

⁴²¹ Daniel Fortea (1878–1953). Discípulo de F. Tárrega. Fundador de la Biblioteca Fortea, de Madrid, donde se editaron las primeras obras de Emilio Pujol.

⁴²² María Luisa Anido (1907–1996). Célebre guitarrista argentina discípula de D. Prat y M. Llobet.

156

Exercices en forme d'études, principes élémentaires de technique moderne

A mes élèves

Guitarra

1) *Animé*

Animé



17 compases. Tonalidad: *si* menor.

2) *Allegretto*

Allegretto



25 compases. Tonalidad: *do* mayor.

3) *Cantabile*

Cantabile



25 compases. Tonalidad: *sol* mayor.

Primera edición: París, Éditions Max Eschig, M. E. 3128, 1931. Ejemplar consultado en Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs. El *Ejercicio II* ha sido publicado en: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro II*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 116.⁴²³ El *Ejercicio III* ha sido publicado en: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro III*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 10945, 1954, pp. 124–125.⁴²⁴

⁴²³ Cfr.: núm. 084 en este catálogo.

⁴²⁴ Cfr.: núm. 106 en este catálogo.

157

Exercices en forme d'études, Deuxième cahier

Guitarra

1) *Animé*

Animé

le chant de la basse sur la quatrième corde

17 compases. Tonalidad: *mi* mayor.

2)

49 compases. Tonalidad: *sol* mayor.

3) *Andante*

Andante

18 compases. Tonalidad: *sol* mayor.

Manuscrito 1/76 y 1/78, ambos en compasillo, Barcelona, archivo Pujol-Robert. Primera edición: París, Éditions Max Eschig, M. E. 7847, 1969. Ejemplar consultado en Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs.

158

Fantasia breve, de pasos largos y trabados sobre el nombre Salcedo

A Don José Salcedo

Guitarra

Despacio

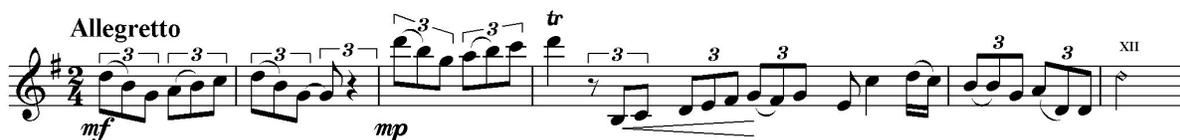
49 compases. Tonalidad: *la* menor. Primera edición: Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 11110, 1955.

159

Festívola, Danza Catalana de Espiritu Popular

A mi querido discípulo y amigo Leandro Ferrer

Guitarra



145 compases. Tonalidad: *sol* mayor. Primera edición: Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 12046, 1961.

160

Homenaje a Tárrega

Guitarra



70 compases. Tonalidad: *si* menor–*sol* menor. Compuesta: 1952. Estreno: Villareal de los Infantes, 20 de noviembre de 1952. Primera edición: Londres, Schot & Co., B. S. S. 38634, 1954.

161

Impromptu

A mi Madre

Guitarra



34 compases. Tonalidad: *re* mayor. Primera edición: París, Éditions Max Eschig, M. E. 2189, 1929.⁴²⁵ Ejemplar consultado en Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs.

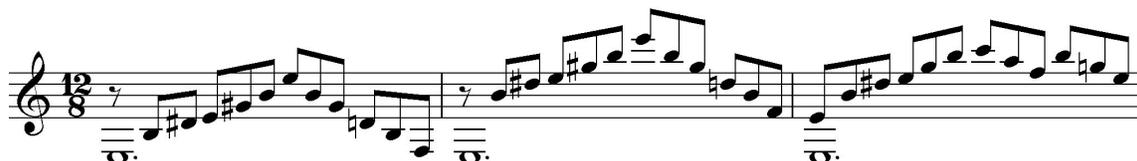
⁴²⁵ I. Sanuy señala que esta obra ha sido publicada en Viena por la revista *Österreichische Gitarre Zeitschrift*, que hasta el momento no ha sido posible localizar. Vide: Ignacio Sanuy, *Notas biográficas de Emilio Pujol*, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 1952, p. 12.

162

La libélula, Estudio

A mes chers amis Domino et Jean Gimón

Guitarra

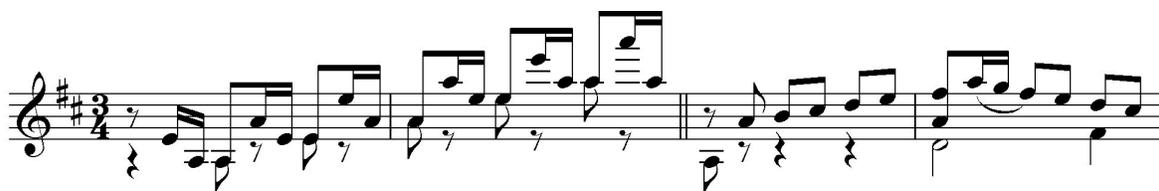


24 compases. Tonalidad: *mi* en modo frigio. Fechada: Mas Janet, 6 de septiembre de 1964. Fotocopia del manuscrito en el archivo privado de Fabián Hernández, *Mi biblioteca*, 12/120(1). El original no se ha encontrado. Primera edición: París, Éditions Max Eschig, M. E. 7579, 1965. Ejemplar consultado en Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs.

163

La Seguidilla en el Cortijo, Seguidilla

Guitarra



200 compases. Tonalidad: *re* mayor. Manuscritos 1/83(1) y 1/83(2), Barcelona, archivo Pujol Robert. Fechada: Saint Jean de Luz, Francia, 21 de septiembre de 1939. Primera edición: Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 11113, 1955, sin la *Copla*.⁴²⁶

164

Manola del Avapiés, Tonadilla

Dos guitarras



66 compases. Tonalidad: *la* menor. Primera edición: París, Éditions Max Eschig, M. E. 6942, 1957. Ejemplar consultado en Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs. Versión para dos guitarras de *Tonadilla*, primera de *Trois Morceaux Espagnols*.⁴²⁷

⁴²⁶ Cfr.: núm. 131 en este catálogo.

⁴²⁷ Cfr.: núm. 193 en este catálogo.

164a

[*Manola del Avapiés, Tonadilla*]

Dos guitarras

59 compases. Tonalidad: *la* menor. Manuscrito 1/25(3), sin título, Barcelona, archivo Pujol- Robert. Al parecer falta la primera página del documento. Esbozo incompleto de *Manola del Avapiés*.⁴²⁸ Aunque se trata del mismo tema, este manuscrito presenta diferencias con la versión publicada. Inédita.

165

Manola del Avapiés, Tonadilla

A Peters Van Es

Guitarra

67 compases. Tonalidad: *la* menor. Primera edición: Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 11448, 1957. Una versión anterior abreviada fue publicada en París, 1926, con el título de *Tonadilla*.⁴²⁹ Además existen versiones para dos guitarras y para voz y piano.⁴³⁰

⁴²⁸ Cfr.: núm. 164 en este catálogo, con el título de *Tonadilla*.

⁴²⁹ Cfr.: núm. 193 en este catálogo.

⁴³⁰ Cfr.: núms. 164, 164^a y 166 en este catálogo.

166

Manola del Avapiés, Tonadilla (de la suite española para guitarra)

Voz y piano

The musical score for 'Manola del Avapiés' is presented in two systems. The first system features a vocal line with lyrics: "(Recitado) Una ca - lle soli - ta - ria del ba - rrio del - Ava - piés." The piano accompaniment consists of a treble and bass clef with a 3/8 time signature. The second system continues the vocal line with lyrics: "(Cantado) Cuan - do se rie - gan las flo - res? — A me - dia no - che, (Recitado) ¿Porqué?" The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns, including triplets.

120 compases. Tonalidad: *la* menor. Manuscrito 1/25(2), Barcelona, archivo Pujol-Robert. No hay indicaciones sobre el autor del texto. Firmado: Julia Cuervas (copista, cuñada de Emilio Pujol), Monte, 24 de junio de 1935. Basada en *Tonadilla*, primera de *Trois Morceaux espagnols*.⁴³¹ La voz alterna recitando y cantando. Inédita.

167

Nena, Célebre Canción

Guitarra

The musical score for 'Nena, Célebre Canción' is a guitar piece in 2/4 time, marked 'Moderato'. It is written in the key of A major (two sharps). The score features a mix of eighth and sixteenth notes, with several triplet markings. The piece is composed of 57 measures.

57 compases. Tonalidad: *la* mayor. Manuscrito autógrafo. Original en Vicchio, Italia, colección particular de Vincenzo Pocci.⁴³²

⁴³¹ Cfr.: núm. 193 en este catálogo.

⁴³² Agradezco a V. Pocci su generosidad al proporcionarme copia de la obra. Vide: POCCHI, Vincenzo: *Guide to the guitarist's modern and contemporary repertoire*. Velletri, VP Music Media, 2009, p. 978.

168

Noranta Notes, Sobre el nom dels meus pares Ramon i Cristina

Guitarra



25 compases. Tonalidad: *fa* mayor. Manuscrito 1/13 (1), Barcelona, archivo Pujol–Robert. Inédita.

169

Omaggio a Chopin, Preludio Romántico

A Benvenuto Terzi

Guitarra



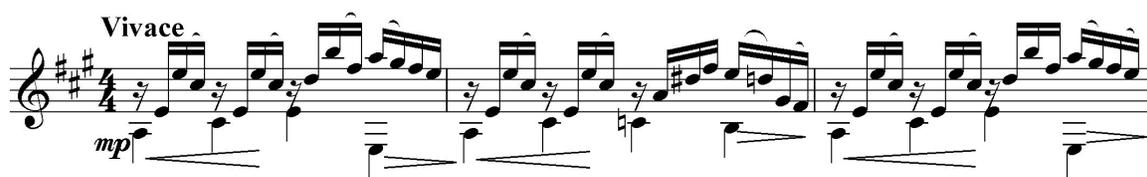
37 compases. Tonalidad: *re* mayor. Primera edición: Bolonia, *La chitarra, Rivista Mensile Leteraria Musicale*, año vii, núm. 4, 1940. Plancha núm. 630. Otra edición: Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 11007, 1954.

170

Ondinas, Estudio núm. 7

A mi buen amigo el Dr. B. Romero Escacena

Guitarra



44 compases. Tonalidad: *la* mayor. Fechada: 1921. Primera edición: Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9584.⁴³³

⁴³³ La obra aparece en un catálogo de la editorial Ricordi Americana de 1958 atribuida a Romero y Fernández.

171

Paisaje, Estudio de trémolo sobre un motivo inédito de Tárrega

A Enrique Vijande Guitarra



67 compases. Tonalidad: *mi* mayor. Fechada: noviembre de 1934. Primera edición: Buenos Aires, Casa Romero y Fernández, R. F. 7713.⁴³⁴ Otra edición: Ricordi Americana, B. A. 9585, 1936. Ejemplar consultado en Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs.

172

Pequeña Romanza

A mi sobrina Conchita

Guitarra



43 compases. Tonalidad: *mi* mayor. Primera edición: París, Éditions Max Eschig, M. E. 3129, 1931. Ejemplar consultado en Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs.

173

Preludio

Guitarra



17 compases. Tonalidad: *la* mayor. Fechada: Lisboa, 1 de junio de 1963. Manuscrito 1/11, Barcelona, archivo Pujol-Robert. Inédita.

⁴³⁴ Según catálogo de la editorial Ricordi Americana de 1958.

174

Rapsodia Valenciana

A Manuel Cubedo

Guitarra

Aubade

Allegretto

p *Près du chevalet.* *Tamboril y dulzaina*

131 compases. Tonalidad: *re* mayor. Primera edición: París, Éditions Max Eschig, M. E. 7027, 1959. Ejemplar consultado en Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs.

175

Ricercare

Dos guitarras

18 compases. Tonalidad: *mi* menor. Primera edición: París, Éditions Max Eschig, M. E. 7239, 1962. Ejemplar consultado en Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs.

176

Romanza, Hoja de árbol núm. 1

Guitarra

Andante

40 compases. Tonalidad: *mi* mayor. Fechada: 1914. Primera edición: Madrid, Biblioteca Fortea, D. F. 177.⁴³⁵ Ejemplar consultado en Barcelona, archivo de Juan Ruano.

⁴³⁵ Un catálogo de la Biblioteca Fortea, Madrid, 1915, anota esta obra en el año de 1914, al lado de *The vicar of Bray* y *Hornepipe*, arreglos para guitarra de E. Pujol. Agradezco a Josep Mangado Artigas esta información.

177

Rosebud's Lament

Para Daphne Gow⁴³⁶

Guitarra



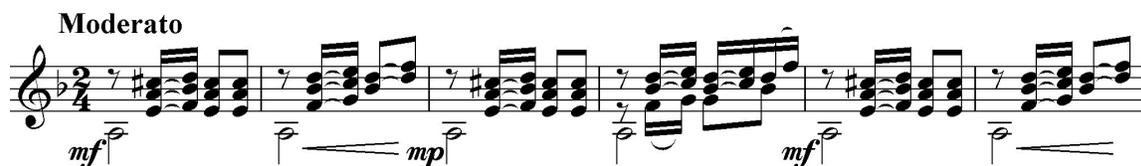
20 compases. Tonalidad: *re* menor. Fechada: Londres, 1 de diciembre de 1928 (uno de los manuscritos de E. Pujol más antiguos fechados). Manuscrito 1/82, Barcelona, archivo Pujol- Robert. Autoría dudosa. Inédita.

178

Sevilla, Evocation

A Madame Conchita C. Nogués

Guitarra



102 compases. Tonalidad: *la* en modo frigio, transportado. Estreno: Bruselas, 7 de mayo de 1925. Registro: 20 de enero de 1928.⁴³⁷ Primera edición: París, Éditions Max Eschig, M. E. 2190, 1929. Ejemplar consultado en Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs. Otra edición en: V. Maksimienko (ed.), *Guitar in Concert Hall*, Moscú, Editor Soviet Composer, 1986, pp. 24– 30.⁴³⁸

179

Sin título

Guitarra



18 compases. Tonalidad: *mi* mayor. Manuscrito 1/38, Barcelona, archivo Pujol-Robert. Inédita.

⁴³⁶ Daphne Gow, tradujo al inglés el libro de E. Pujol, *El dilema del sonido en la guitarra*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1930 (edición bilingüe).

⁴³⁷ Según el Archivo del Registro de la Propiedad Intelectual de Cataluña. Esta misma fuente anota como fecha de estreno el 1 de octubre de 1927, pero existen programas de mano y noticias de prensa donde la obra aparece desde 1925. Curiosamente, no se ha encontrado registro de un concierto en la fecha señalada.

⁴³⁸ Original en la colección de V. Pocci. Vide: Vincenzo Pocci, , p. 978.

180

Sin título

Guitarra

38 compases. Tonalidad: *re* mayor. Manuscritos 1/17(1) v 1/17(2). Barcelona. archivo Pujol-



Robert. Esbozo de una obra inédita.⁴³⁹

181

Sin título

Guitarra

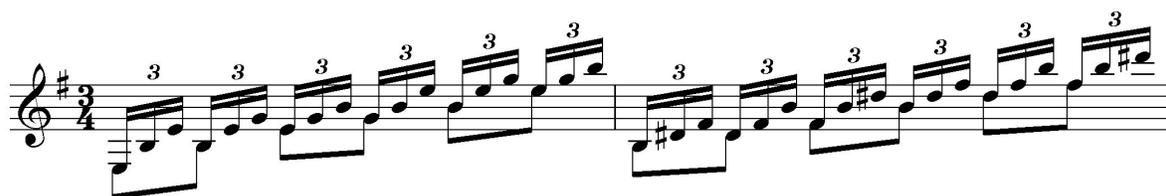


16 compases. Tonalidad: *la* menor. Manuscrito 1/46, Barcelona, archivo Pujol-Robert. Esbozo de una obra inédita.

182

Sin título

Guitarra



18 compases. Tonalidad: *mi* menor. Manuscrito 1/32, Barcelona, archivo Pujol-Robert. Inédita.

⁴³⁹ María Adelaide Robert me habló de esta pieza durante una entrevista en abril de 2003. Pujol intentaba describir en ella el *vaién* cada vez más amplio y vigoroso de un columpio.

183*Sin título*

Guitarra



66 compases. Tonalidad: *do* mayor. Manuscrito 1/12, Barcelona, archivo Pujol-Robert. Esbozo de una obra inédita.

184*Sin título*

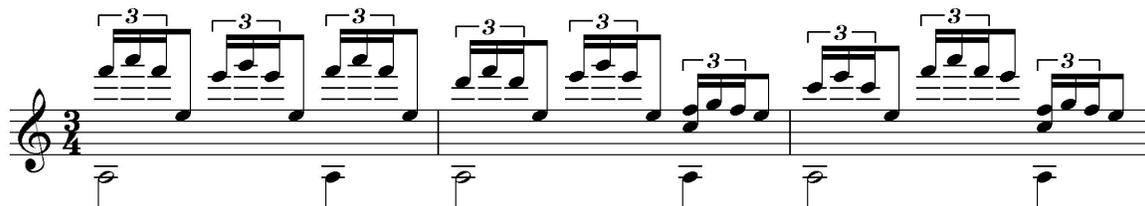
Guitarra



16 compases. Tonalidad: *fa* mayor. Manuscrito 1/33, Barcelona, archivo Pujol-Robert. Esbozo de una obra inédita.

185*Sin título*

Guitarra



Nueve compases. Tonalidad: *la* menor. Manuscrito 1/4, Barcelona, archivo Pujol-Robert. Esbozo de una obra inédita.

186*Sin título*

Guitarra



16 compases. Tonalidad: *la* mayor. Manuscrito 1/28, Barcelona, archivo Pujol-Robert. Fragmento de una obra inédita.

187

Sin título

Guitarra



Siete compases. Tonalidad: *mi* mayor. Manuscrito sin catalogar, Barcelona, archivo Pujol-Robert. Fotocopia del documento en el archivo privado de Fabián Hernández, *Mi Biblioteca*, 12/119(12). Fragmento.

188

Sin título

Guitarra



92 compases. Tonalidad: *si* menor. Manuscrito 1/37, Barcelona, archivo Pujol-Robert. Fragmento de una obra inédita.

189

Sin título

Guitarra

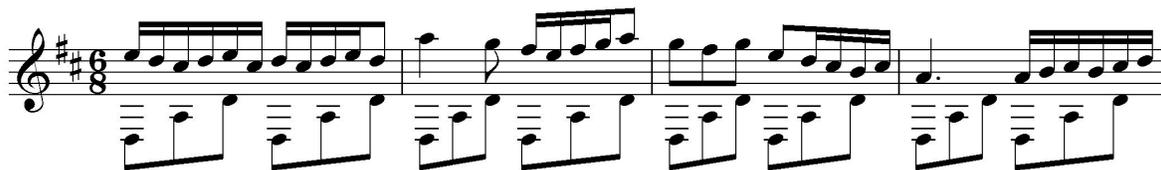


18 compases. Tonalidad: *la* menor. Manuscrito 1/3, Barcelona, archivo Pujol-Robert. Inédita.

190

Sin título

Guitarra



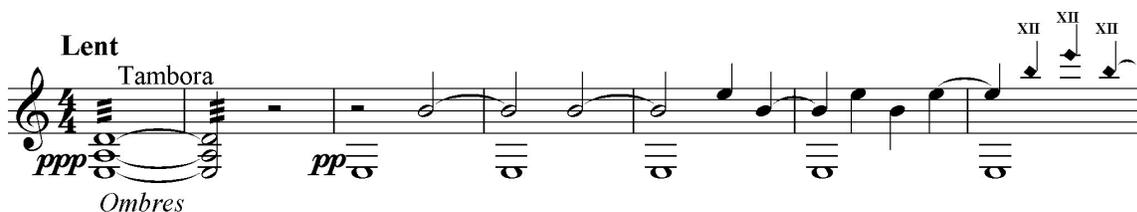
Siete compases. Tonalidad: *re* mayor. Manuscrito 1/24, Barcelona, archivo Pujol-Robert. Autoría dudosa.

191

Triptyque Campagnard, Triptic camperol, Études sur cordes à vide pour la main droite seulement
Au "Mas Janet"

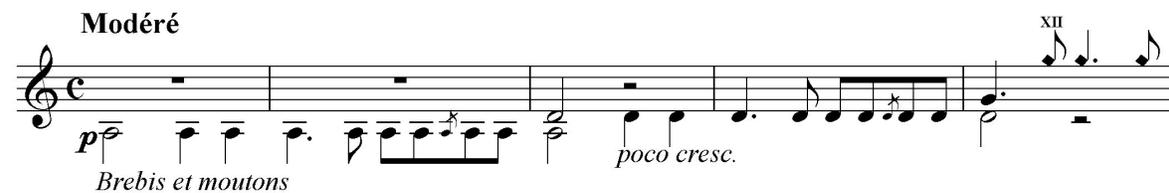
Guitarra

1) *Aube*



47 compases. Tonalidad: *mi* menor.

2) *Bucolique*



62 compases. Tonalidad: *sol* mayor.

3) *Fête*
Animé

 Musical score for 'Fête' in 6/8 time, marked 'Animé' and 'f'. The melody consists of eighth-note chords with accents. The bass line features dotted eighth notes. The piece is titled 'Cloches' below the staff.

Cloches

98 compases. Tonalidad: *mi* menor.

Compuesta: 1971. Primera edición: París, Éditions Max Eschig, M. E. 7991, 1972.

192

Triquilandia, Jugando al Escondite, Cache-Cache
 A Cristina Vijande Guitarra

Musical score for 'Triquilandia, Jugando al Escondite, Cache-Cache' in 3/4 time, marked 'f'. The melody is a simple eighth-note line. The bass line consists of dotted half notes.

43 compases. Tonalidad: *mi* mayor. Manuscrito 1/16, Barcelona, archivo Pujol-Robert. Primera edición: París, Éditions Max Eschig, M. E. 7030, 1959.

193

Trois Morceaux Espagnols
 Guitarra

1) *Tonadilla (A Peters Van Es)*
Vif et gracieux

 Musical score for 'Tonadilla (A Peters Van Es)' in 3/8 time, marked 'mf'. The melody features eighth-note chords and triplets. The bass line has dotted eighth notes.

mf

51 compases. Tonalidad: *la* menor.

2) *Tango (A Matilde Cuervas)*

Mouvement de Tango

 Musical score for 'Tango (A Matilde Cuervas)' in 2/4 time, marked 'p'. The melody is a eighth-note line with triplets. The bass line features dotted eighth notes and triplets.

p

92 compases. Tonalidad: *la* mayor.

3) *Guajira* (A León Farré)

Rythmique et animé



175 compases. Tonalidad: *re* mayor.

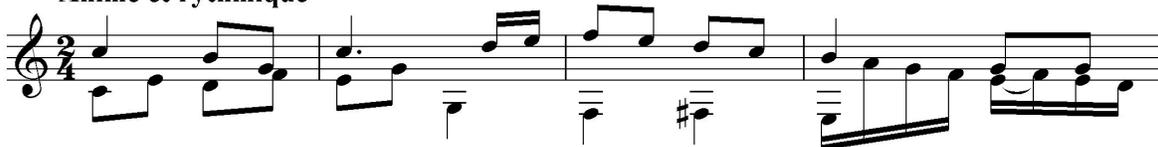
Estreno: *Guajira*: Lleida, 12 de enero de 1921;⁴⁴⁰ *Tango*: París, 27 de enero de 1924; *Tonadilla*: París, 3 de mayo de 1925. Primera edición: París, Joseph Rowies, Editeur, J. R. 674-676, 1926. Otra edición posterior: París, Éditions Max Eschig, M. E. 2586-2588, 1931. La *Tonadilla* fue publicada por separado con el título de *Manola del Avapiés*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 11448, 1957, con una adición de 16 compases. Además existen otras tres versiones de la *Tonadilla*.⁴⁴¹

194

Troisième Triquilandia

1) *Le petit Grenadier*

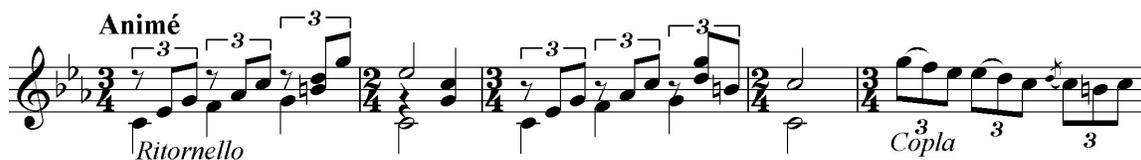
Animé et rythmique



24 compases. Tonalidad: *do* mayor.

2) *Cantilène*

Animé



16 compases. Tonalidad: *do* menor.

⁴⁴⁰ Con el título de *Guajiras Gitanas*. Se ha encontrado que en mayo y septiembre de 1920, en San Sebastián (Guipúzcoa), E. Pujol programó una obra suya titulada *Fantasia libre sobre motivos cubanos* que puede ser esta misma obra.

⁴⁴¹ Cfr.: núms. 164, 164^a, 165 y 166 en este catálogo.

3)Valse



35 compases. Tonalidad: *mi* mayor.

Primera edición: París, Éditions Max Eschig, M. E. 7533, 1965. El tercer movimiento ha sido publicado por separado.⁴⁴²

195

Tyrolienne

Dos guitarras

Animé et gracieux

51 compases. Tonalidad: *sol* mayor. Manuscrito 1/75, *Allegreto*, Barcelona, archivo Pujol- Robert, solamente la parte de la segunda guitarra. Primera edición: París, Éditions Max Eschig, M. E. 8081^b, 1973.

⁴⁴² Cfr.: núms. 020 y 196 en este catálogo.

196

Vals Íntimo

Guitarra



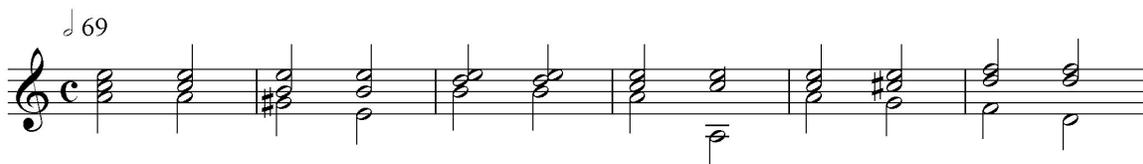
49 compases. Tonalidad: *mi* mayor. Manuscrito 1/42, Barcelona, archivo Pujol-Robert. Primera edición: Madrid, *Antología Musical*, J. Loigorri, 1916. La edición incluye un texto atribuido a Francisco Tárrega.⁴⁴³ Editado posteriormente como *Vals y Crepúsculo*, *Hoja de Álbum núms. 2 y 3*, Madrid, Biblioteca Fortea, D. F. 298.⁴⁴⁴ Otra edición en París, Éditions Max Eschig, M. E. 7533, 1965.⁴⁴⁵

197

Variations Sur un Thème Obsédant

Guitarra

1) *Thème*



16 compases. Tonalidad: *la* menor.

2) *Première Variation*

Animé



16 compases. Tonalidad: *la* menor.

⁴⁴³ F. Tárrega fallece el 15 de noviembre de 1909, siete años antes de la publicación de este texto, que, de ser auténtico, debió ser escrito antes de esta edición, posiblemente para el debut de E. Pujol en 1907.

⁴⁴⁴ *Cfr.*: núm. 020 en este catálogo. De acuerdo con catálogos de la Biblioteca Fortea de Madrid, esta obra aparece registrada en 1924, pero no en anteriores a 1916, por lo que se supone que fue editada entre 1916 y 1924. Agradezco a Joseph Mangado Artigas el haberme proporcionado esta información.

⁴⁴⁵ *Cfr.*: núm. 194 en este catálogo.

3) *Deuxième Variation*

Air, lentement



16 compases. Tonalidad: *la menor*.

4) *Troisième Variation*

Napolitaine



18 compases. Tonalidad: *la menor*.

5) *Quatrième Variation*

Energique et rythmé



32 compases. Tonalidad: *la menor*.

6) *Cinquième Variation*

Majeur



16 compases. Tonalidad: *la mayor*.

7) *Sixième Variation vi*

Barcarolle



32 compases. Tonalidad: *la menor*.

8) Variation VII

Allegretto



16 compases. Tonalidad: *la* menor.

9) Variation Finale

Vif



16 compases. Tonalidad: *la* menor.

Manuscritos 1/85 (1), 1/85 (3), 1/85 (4) y 1/15 [Variación VII], Barcelona, archivo Pujol-Robert. Primera edición: París, Éditions Max Eschig, M. E. 7883, 1969. Ejemplar consultado en Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs.

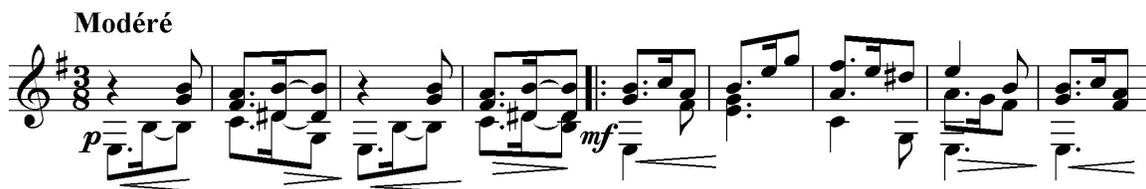
198

Veneciana

A Luis Moita

Guitarra

Modéré



72 compases. Tonalidad: *mi* menor. Manuscrito 1/34, Barcelona, archivo Pujol-Robert (versión para piano).⁴⁴⁶ Primera edición: París, Éditions Max Eschig, M. E. 7029, 1959.

⁴⁴⁶ Cf.: núm. 009 en este catálogo.

199

Ventolera

Guitarra

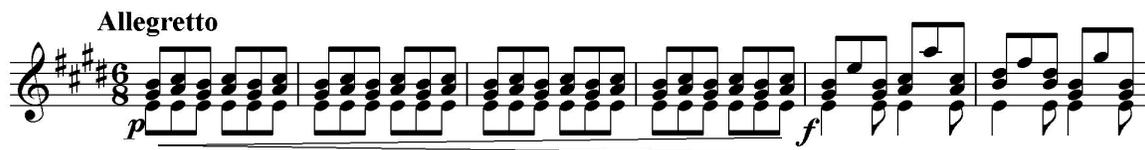


29 compases. Tonalidad: *la* mayor. Manuscrito 1/27, Barcelona, archivo Pujol-Robert. Inédita.

200

Villanesca, Danza Campesina

A Déric Kennard Guitarra



102 compases. Tonalidad: *mi* mayor. Primera edición: Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 12352.

LISTA DE TÍTULOS DEL CATÁLOGO

TÍTULO [Cfr.: Otro título]	Núm.	Pág.
Aguado-Pujol	1	125
Air de danse populaire ancienne pour deux guitares [Canaries]	12	129
Aire de Bulería [Estudio XXXIV]	116	161
Alalá [Estudio XXX]	112	160
Alborada de fiesta en la aldea	2	125
Allegro	3	126
Añada	4	126
<i>Aquelarre, Étude Dynamique avec des Effets de Percussion</i>	5	126
Atardecer [Crepúsculo]	6	127
Au Jardin de l'Abbaye, Improvisación, Estudio para guitarra [Canto de Otoño]	7	127
Bagatela [El álamo y el doncel]	8	127
Barcarola [Veneciana]	9	128
Barcarolle	10	128
Becqueriana, Endecha, Complainte	11	128
Bolero [Estudio XXXVII]	119	162
Branle Bourguignon [Deuxième triquilandia]	23	133
Cache-cache [Triquilandia]	192	194
Canaries, Air de danse populaire ancienne pour deux guitares	12	129
Canción amatoria, Estudio	13	129
Canción de cuna, Cançó de bressol	14	129
Canción de vendimia [Estudio XXVIII]	110	159
Càntic al Sant Crist de Gràcia	15	130
Cantilena [Troisième triquilandia]	194	192
Canto de otoño [Au Jardin de l'Abbaye]	16	130
Cap i cúa, Variation désuète sur l'exercice 19 d'Aguado	17	131
Caprice varié sur un thème d'Aguado	18	131
Capvespre [Crepúsculo]	20	132
Choral, Invocación, Salve	19	131
Clavecín [Estudio XXXVI]	118	162
Complainte [Becqueriana]	11	128
Complainte a l'aimée disparue [Endecha a la Amada Ausente]	83	151
Copla de seguidilla [Estudio LII]	131	166
Crépuscule [Atardecer]	6	127
Crepúsculo, Hoja de álbum núm. 3 [Atardecer]	20	132
Cubana	21	132
Danza campesina [Villanesca]	200	197
Danza catalana de espíritu popular [Festívola]	159	179
Deux préludes	22	132
Deuxième triquilandia	23	133
Divertimento	24	134
<i>Duet, Étude pour Deux Guitares</i>	25	134
Dúo II	26	135
Dúo III	27	135
Ejercicio 12	28	135

Ejercicio 13	29	136
Ejercicio 14	30	136
Ejercicio 22	31	136
Ejercicio 228	66	145
Ejercicio 229	67	146
Ejercicio 23	32	136
Ejercicio 24	33	137
Ejercicio 243	68	146
Ejercicio 25	34	137
Ejercicio 27	35	137
Ejercicio 29	36	137
Ejercicio 30	37	138
Ejercicio 31	38	138
Ejercicio 32	39	138
Ejercicio 330	69	146
Ejercicio 331	70	147
Ejercicio 332	71	147
Ejercicio 506	72	147
Ejercicio 52	40	138
Ejercicio 53	41	139
Ejercicio 531	73	148
Ejercicio 54	42	139
Ejercicio 55	43	139
Ejercicio 553	74	148
Ejercicio 554	75	148
Ejercicio 557	76	149
Ejercicio 56	44	139
Ejercicio 560	77	149
Ejercicio 60	45	140
Ejercicio 69	46	140
Ejercicio 70	47	140
Ejercicio 71	48	140
Ejercicio 72	49	141
Ejercicio 74	50	141
Ejercicio 75	51	141
Ejercicio 76	52	141
Ejercicio 77	53	142
Ejercicio 79	54	142
Ejercicio 80	55	142
Ejercicio 82	56	143
Ejercicio 83	57	143
Ejercicio 84	58	143
Ejercicio 86	59	153
Ejercicio 88	60	154
Ejercicio 90	61	154

Ejercicio 92	62	144
Ejercicio 94	63	145
Ejercicio 96	64	145
Ejercicio 98	65	145
Ejercicio de ligados [Estudio]; [Preludio]	150	173
El abejorro, El abejorro de oro, L'abejot d'Or, Il calabrone, Estudio	78	149
El álamo y el doncel [Bagatela]	8	127
El arroyuelo [Estudio LXIX]	148	172
El bigote, Roger´s Moustache	79	150
El cant dels ocells [Estudio LI]	130	166
El cant dels ocells [Estudio XLV]; [Trémolo]	125	164
El Perú	80	150
Els tres tambors	81	150
En ausencia de Nandin	82	151
Endecha [Becqueriana]	11	128
Endecha a la amada ausente, Complainte a l'Aimée Disparue	83	151
Estudio [Canción amatoria]	13	129
Estudio [La libélula]	162	144
Estudio [Preludio]; [Ejercicio de ligados]	150	173
Estudio de trémolo sobre un motivo inédito de Tárrega [Paisaje]	171	184
Estudio español [Estudio XXXIX]	121	163
Estudio I [Exercices en forme d'études]	84	151
Estudio II	85	152
Estudio III	86	152
Estudio IV	87	152
Estudio IX	92	154
Estudio L [Ligados]	129	166
Estudio LI [El Cant dels Ocells]	130	166
Estudio LII [Copla de Seguidilla]	131	166
Estudio LIII [Los Alpes]	132	167
Estudio LIV	133	167
Estudio LIX	138	169
Estudio LV	134	168
Estudio LVI	135	168
Estudio LVII	136	168
Estudio LVIII	137	169
Estudio LX	139	169
Estudio LXI	140	170
Estudio LXII	141	170
Estudio LXII	141	170
Estudio LXIII	142	170
Estudio LXIV	143	171
Estudio LXIX [El Arroyuelo]	148	172
Estudio LXV	144	171
Estudio LXVI	145	171
Estudio LXVII	146	172
Estudio LXVIII	147	172
Estudio LXX [Fuga]	149	173
Estudio núm. 7 [Ondinas]	170	183
Estudio para guitarra [Au Jardin de l'Abbaye]	7	127

Estudio V	88	152
Estudio VI	89	153
Estudio VII	90	153
Estudio VIII	91	153
Estudio X	93	154
Estudio XI [Zapateado]	94	154
Estudio XII [Goyesca]	95	155
Estudio XIII [Estudios para Guitarra, Grado Superior]	96	155
Estudio XIV	97	155
Estudio XIX	102	157
Estudio XL [Estudios para Guitarra, Grado Superior]	122	163
Estudio XLII	123	164
Estudio XLIII	124	164
Estudio XLIX [Pizzicato]	128	165
Estudio XLV [El Cant dels Ocells]; [Trémolo]	125	164
Estudio XLVI	126	165
Estudio XLVIII	127	165
Estudio XV [Estudios para Guitarra, Grado Superior]	98	156
Estudio XVI	99	156
Estudio XVII [Estudios para Guitarra, Grado Superior]	100	156
Estudio XVIII	101	157
Estudio XX	103	157
Estudio XXI	104	157
Estudio XXIII	105	158
Estudio XXIV [Exercices en forme d'études]	106	158
Estudio XXIX [Vidala]	111	160
Estudio XXV	107	158
Estudio XXVI	108	159
Estudio XXVII [Nocturno]	109	159
Estudio XXVIII [Canción de vendimia]	110	159
Estudio XXX [Alalá]	112	160
Estudio XXXI [Estudios para guitarra grado superior], [Zortzico]	113	160
Estudio XXXII [Nocturno]	114	161
Estudio XXXIII	115	161
Estudio XXXIV [Aire de Bulería]	116	161
Estudio XXXIX [Estudio Español]	121	163
Estudio XXXV	117	162
Estudio XXXVI [Clavecín]	118	162
Estudio XXXVII [Bolero]	119	162
Estudio XXXVIII, Sobre un villancico del siglo XVI	120	163
Estudios para Guitarra, Grado Superior	151	173
Étude [Pizzicato]; [Étude en Ut Majeur]	152	175
Étude <i>dynamique avec des effets de percussion</i> [Aquelarre]	5	126
Étude en Ut Majeur [Étude]; [Pizzicato]	152	175
Étude núm. 1	153	176
Étude núm. 2	154	176
Étude núm. 3	155	176
Étude <i>pour deux guitares</i> [Duet]	25	134
Evocation [Sevilla]	178	186
<i>Exercices en forme d'études, principes élémentaires de technique moderne</i>	156	177
Exercices en forme d'études. Deuxième cahier	157	178
Fantasia Breve, De pasos largos y trabados sobre el nombre Salcedo	158	178
Festívol [Danza catalana de espíritu popular]	159	179
Fuga [Estudio LXX]	149	173

Goyesca [Estudio XII]	95	155
Guajira [Trois Morceaux Espagnols]	193	191
Hoja de álbum núm. 3 [Crepúsculo]	20	132
Hoja de árbol núm. 1 [Romanza]	176	185
<i>Hoja de árbol núm. 2 [Vals Íntimo]</i>	196	194
Homenaje a Tárrega	160	179
Impromptu	161	179
Improvisación [Au Jardin de l'Abbaye]	7	127
Invocación [Choral], [Salve]	19	131
Jeu [Deuxième triquilandia]	23	133
Jugando al escondite [Triquilandia]	192	141
La libélula [Estudio]	162	180
La Plume de Perdreau [Deuxième triquilandia]	23	133
La seguidilla en el cortijo [Seguidilla]	163	180
Le petit grenadier [Troisième Triquilandia]	194	193
Ligados [Estudio L]	129	166
Los Alpes [Estudio LIII]	132	167
Manola del Avapiés [Tonadilla] (Dos guitarras)	164	180
Manola del Avapiés, tonadilla (de la suite española para guitarra)	166	182
Manola del Avapiés, tonadilla (Dos guitarras, manuscrito)	164a	181
Manola del Avapiés, tonadilla (Guitarra) [Trois Morceaux Espagnols]	165	181
Nena, Célebre Canción	167	182
Nocturno [Estudio XXVII]	109	159
Nocturno [Estudio XXXII]	114	161
Noranta notas sobre el nom dels meus pares Ramon i Cristina	168	183
Oedipe et le Sphinx (dialogue) [Deuxième triquilandia]	23	133
Omaggio a Chopin, Preludio Romántico	169	183
<i>Ondinas, Estudio núm. 7</i>	170	183
Paisaje [Estudio de trémolo sobre un motivo inédito de Tárrega]	171	184
Pequeña romanza	172	184
Pizzicato [Estudio XLIX]	128	165
<i>Pizzicato [Étude]; [Étude en Ut Majeur]</i>	152	175
Preludio	173	184
Preludio [Estudio]; [Ejercicio de ligados]	150	173
Preludio romántico [Omaggio a Chopin]	169	183
Rapsodia Valenciana	174	185
Ricercare	175	185
Roger's moustache [El Bigote]	79	150
Romanza [Hoja de árbol núm. 1]	176	185
Rosebud's lament	177	186
Salve [Choral]	19	131
Seguidilla [La Seguidilla en el Cortijo]	163	180
Sevilla [Evocation]	178	186
Sin título (do mayor)	183	188
Sin título (fa mayor)	184	188
Sin título (la mayor)	186	188
Sin título (la menor)	181	187
Sin título (la menor)	185	188
Sin título (la menor)	189	189
Sin título (mi mayor)	179	186
Sin título (mi mayor)	187	189
Sin título (re mayor)	180	187
Sin título (re mayor)	190	190
Sin título (si menor)	188	189

Sin título (sol mayor)	182	187
Tango [Trois Morceaux Espagnols]	193	191
Tonadilla [Manola del Avapiés] (Dos guitarras)	164	180
Tonadilla [Trois Morceaux Espagnols]	193	191
Trémolo [Estudio XLV]; [El Cant dels Ocells]	125	164
<i>Triptyque Campagnard, Triptic camperol, Études sur cordes à vide pour la main droite seulement</i>	191	190
Triquilandia [Jugando al Escondite]; [Cache-Cache]	192	191
Trois Morceaux Espagnols	193	191
Troisième Triquilandia	194	192
Tyrolienne	195	193
Vals íntimo [Hoja de árbol núm. 2]	196	194
Variation (double) [Deuxième triquilandia]	23	133
Variation désuete sur l'exercice 19 d'Aguado [Cap i cúa]	17	131
Variations sur un thème obsédant	197	194
Veneciana	198	196
Ventolera	199	197
Vidala [Estudio XXIX]	111	160
Villanesca, Danza Campesina	200	197
Zapateado [Estudio XI]	94	1192
Zortzico [Estudio XXXI]	113	160

DIRECTORIO DE FUENTES

A lo largo del catálogo se hace referencia a diferentes fuentes de donde proceden los manuscritos y las ediciones consultadas en su preparación. Para quienes se interesen en consultar los documentos originales se ofrece este directorio con el fin de facilitar su localización.

1. HERNÁNDEZ RAMÍREZ, Fabián: *Mi biblioteca*. Fuente de los Conquistadores 14, Privada de la Fuente, 98088. Zacatecas, México. Teléfono: (00-52) 492 156 3556. E-mail:
2. <fehr1960@gmail.com>.
3. Institut d'Estudis Ilerdencs: Plaça Catedral s/n, 25002, Lleida. Teléfono: 973 271
4. 500. Atención: Abigail Segarra.
5. MANGADO ARTIGAS, Josep: uno de los principales especialistas sobre la historia de la guitarra en Cataluña. Hombre modesto y generoso cuya ayuda ha sido de enorme valor para mi trabajo. Calle Pedro Álvarez 16, Sant Feliu de Llobregat, Teléfono: 93 666 4755.
6. POCCHI, Vincenzo (Velletri, Italia, 1944): guitarrista, musicólogo y físico. Autor del catálogo más completo hasta el momento de música para guitarra desde finales del siglo XIX hasta el siglo XXI. *Vide*: pocchi, Vincenzo, *Guide to the guitarist's modern and contemporary repertoire*, VP Music Media, e-book, abril de 2009, <<http://www.vpmusicmedia.com>>. De su colección particular me ha brindado generosamente ejemplares raros, incluso inéditos, de obras de Emilio Pujol, así como otros datos de interés.
7. ROBERT, María Adelaide: Archivo Pujol-Robert. El legado del maestro Emilio Pujol en poder de su viuda. Maria Adelaide Robert fallece en diciembre de 2010. Los documentos que se encontraban en su domicilio están de momento en paradero desconocido. De acuerdo a los comentarios expresados por la señora Robert, a su muerte todo el archivo de Emilio Pujol debería pasar al Institut d'Estudis Ilerdencs.
8. RUANO BALADA, Juan: antiguo secretario de la Peña Tárrega, una asociación de guitarristas aficionados y profesionales que durante años mantuvieron una gran actividad en Barcelona organizando conciertos y otras actividades en torno a la guitarra. Passeig Zona Franca 240, 2º, 2ª. 08038 Barcelona. Teléfono: 933 312 032. Juan Ruano Balada fallece a la edad de 91 años en Barcelona, el 27 de junio de 2010.
9. VICENTE, Sergi: jefe del Departamento de Guitarra del Conservatorio Superior de Música del Liceu, de Barcelona. c/ Tamarit 106, 1º, 2ª. 08015 Barcelona. Teléfono: 934 264 944.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUADO, Dionisio, *Colección de estudios para Guitarra*, Madrid, Bartolomé Wirmbs, 1820.
—, *Nuevo Método para guitarra*, París, Ed. Schonemberger, 1846.
- ÁGUILA, Juan del, *Las Canciones del Pueblo Español*, Madrid, Unión Musical Española, 1960.
- ALONSO, Fernando, «Miguel Llobet (1878–1938). Guitarrista y compositor», en *Calalunya Musica: Revista Musical Catalana*, núm. 123, enero de 1995, pp. 25–36.
- ALVEAR ACEVEDO, Carlos, *Historia Universal Contemporánea*, México, Editorial Limusa, 2001, pp. 265–286.
- AMAT, Joan Carles, *Guitarra española de cinco órdenes la cual enseña de templar y tañer rasgado todos los puntos naturales y bemollados con estilo maravilloso*, Lleida, Viuda de Anglada y Andrés Lorenzo, 1627.
- ANIDO, Juan Carlos, *La guitarra, su historia fomento y cultura*, 1, 1, Tipo-lito E. Petenello, julio de 1923.
- BARANDIARAN, Gaizka de, «Zortzico», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 10, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, pp. 1193–1195.
- BARBANY, Rosa, *Spanish Songs*, EMEC, E-050, 2002.
- BARRY, John M., «The site of origin of the 1918 influenza pandemic and its public health implications», en *Journal of Translational medicine*, enero 2004.
- BERGADÁ, Montserrat, «Pedrell i els pianistes catalans a París», en *Recerca Musicologica*, XI–XII, Bellaterra, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1991–1992, pp. 243–257.
- BLEIBERG, Germán, *Diccionario de Historia de España*, vol. 3, Madrid, Alianza Editorial, 1986, p. 456–460.
- BONASTRE, Francesc, «Pedrell Sabaté, Felipe», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 8, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2001, p. 550.
- BRISO DE MONTIANO, Luis, *Un fondo desconocido de música para guitarra. Música española y francesa para guitarra (c.1790–c.1808) en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Catálogo y notas sobre los autores*, Madrid, Opera Tres Ediciones Musicales, 1995.
- CARREDANO, Consuelo, «Adolfo Salazar en España», en *Anales del Instituto de Investigaciones estéticas*, núm. 84, UNAM, 2004, pp. 119–144.
- CASAL, Julio (dir.), *Revista Alfar*, VIII, 66, Montevideo, marzo de 1930, p. 53.
- CASARES RODICIO, Emilio, «Gibert Serra, Vicente María de», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 5, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000, pp. 596–597.
- , «Campoy Castro, Ignacio Agustín», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 2, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, p. 980.
- CEBALLOS, Edgar, «Autobiografía, Emilio Pujol», en *Guitarra de México*, Grupo Editorial

- Gaceta, 1986, pp. 42–44.
- CHILESOTI, Oscar, *Capricci armonici sopra la chitarra spagnuola del conte Lodovico Roncalli*, Milán, Ricordi, 1881.
- CLARK, Walter Aaron, «Fernando Sor's Guitar Studies, Lessons and Exercises opus 6, 29, 31 and 35, and the London Pianoforte School», en *Estudios sobre Fernando Sor*, Madrid, Publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2003, pp. 359–372.
- COOK, Chris, *Guía de historia contemporánea de Europa*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastian de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611.
- CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep, «Sistemas, modos y escalas en la música tradicional española», en *Revista de Folklore*, 1^a, 6, 1981, pp. 3–10.
- FARRÉ, León, *Carta dirigida a E. Pujol*, Barcelona, Archivo Pujol–Robert, 18 de agosto de 1926.
- FORTEA, Daniel, *Biblioteca Fortea, Publicación de música*, (catálogo), Madrid, 1913.
- , *Biblioteca Fortea, Publicación Mensual de música*, Madrid, IV, 43–48, diciembre de 1914).
- , *Biblioteca Fortea, Publicación Mensual de música*, Madrid, III, 33, septiembre de 1913.
- , *Biblioteca Musical, Publicación Mensual de música*, Madrid, II, 4, abril de 1912.
- , *Catálogo de obras publicadas*, Madrid, 1915.
- , *Concierto de Guitarra en el Teatro español, programa de mano*, Madrid, 12 de febrero de 1917.
- , *Daniel Fortea, Obras para Guitarra*, (catálogo), Madrid, 1924.
- GARCÍA DE CORTÁZAR, Fernando, *Breve Historia de España*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.
- GIMENO GARCÍA, Julio, «La 'escuela Tárrega' según los métodos de Pascual Roch y Emilio Pujol», en *Francisco Tárrega y su época*, Córdoba, Ediciones de la Posada, 2003, pp. 105–133.
- GONZÁLEZ VALLE, José Vicente, «Institutos», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 6, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000, pp. 430–432.
- GRIFFITHS, John, «Los dos renacimientos de la vihuela», en *Goldberg Magazine*, núm. 33, 2005, <<http://www.goldbergweb.com>>.
- GRIFFITHS, Paul, «Messiaen, Olivier», en *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, vol. 16, New York, Macmillan Publishers, 2001, pp. 491–504.
- GROUT, Donald Jay, *A History of Western Music*, cuarta edición, New York, W. W. Norton & Company, 1988.
- HECK, Thomas, «Pujol, Emilio», en *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, vol. 20, New York, Macmillan Publishers, 2001, pp. 594–595.
- HELGUERA, Juan, «Autobiografía, Emilio Pujol», en *Guitarra de México. Revista trimestral*, II, 3, 1986, pp. 42–44.
- HERNÁNDEZ, Fabián, *Manuscritos de su obra original en el fondo Pujol–Robert. Una propuesta de ficha de catalogación compatible con el modelo RISM*, (Trabajo de Investigación Tutelado), Universitat Autònoma de Barcelona, 2002.
- , *La Obra Compositiva de Emilio Pujol (*1886; †1980): Estudio Comparativo, Catálogo y Edición Crítica*, (Tesis Doctoral), Universidad Autònoma de Barcelona, 2010.

- HERRERA, Francisco, «Campo Agustín», en *Enciclopedia de la Guitarra en CD-ROM*, Valencia, Piles, Editorial de Música, 2006, p. 332.
- , «Centros docentes de guitarra», en *Enciclopedia de la Guitarra en CD-ROM*, Valencia, Piles Editorial de Música, 2006, p. 387.
- , «García Héctor», en *Enciclopedia de la Guitarra en CD-ROM*, Valencia, Piles, Editorial de Música, 2006, p. 755.
- , «Tárrega Eixeia Francisco», en *Enciclopedia de la Guitarra en CD-ROM*, Valencia, Piles, Editorial de Música, 2006, p. 2069.
- , «Torres Antonio», en *Enciclopedia de la Guitarra en CD-ROM*, Valencia, Piles, Editorial de Música, 2006, pp. 2126–2127.
- HOMS, Joaquim, *Robert Gerhard and his Music*, Sheffield, The Anglo-Catalan Society, 2000.
- JEFFERY, Brian, *Ferran Sors, Compositor i Guitarrista*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1982.
- KOONCE, Frank, *The Baroque Guitar in Spain and the New World*, Pacific, Mel Bay Publications, 2006.
- LLOBET, miguel, *El Noi de la Mare*, Madrid, Unión Musical Española, 1975.
- , *Guitar Works Vol. I–IV*, Heidelberg, Chanterelle Verlag, 1989.
- LLORENS Cisteró, José, «Anglés Pamies, Higinio», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 1, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, pp. 467–470.
- MAIDÉU, Joaquim, *Llibre de Cançons, Crestomatia de Cançons Tradicionals Catalanes*, Vic, EUMO, 1992.
- MANGADO-ARTIGAS, Josep María, *La Guitarra en Cataluña, 1769–1939*, Londres, Tecla Editions, 1998.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz, «Arin Goenaga, Valentin de», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 1, Madrid, Sociedad general de Autores y Editores, p. 679.
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo, *Cancionero de la Lírica Popular Asturiana*, Madrid, Establecimiento tipográfico Nieto y Compañía, 1920.
- , *Colección de vihuelistas españoles del siglo XVI. Narváez, el Delphín de la música*, Madrid, Junta de Ampliación de Estudios, Centro de Estudios Históricos, Orfeo Tracio, 1923.
- MILÁN, Luys, *Libro de música de vihuela de mano intitulado el maestro 1536*, Leipzig, Publikationen Alterer Musik, 1927.
- MILLET, Lluís M^a, «La música en discos», en *Revista Musical Catalana*, xxx, 353, mayo de 1933, p. 228.
- MILLET I LORAS, Ma. Dolors, *La Revista musical catalana: catàleg alfabètic d'autors (I) i de matèries (II)*. Barcelona, Institut de Musicologia Josep Ricart i Matas, 1982. Separata de: *Recerca musicològica*, núm. 2, 1982.
- MORPHY, Guillermo, *Les luthistes espagnols du xvie siècle*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1902.
- NEILL, Edward, «Paganini, Nicolò», en *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, vol. 18, New York, Macmillan Publishers, 2001, pp. 887–894.
- OPHEE, Matanya, *A Brief History of Spanish Guitar Methods*, Conferencia leída el Festival Internacional de Guitarra de Cuernavaca, 1998.

- PEDRELL, Felipe, «Quincenas musicales», en *La Vanguardia*, 30 de septiembre de 1902), p. 4.
- , «Músichs vells de la terra, Joan Carles Amat», en *Revista Musical Catalana*, ii, 23, noviembre de 1905, pp. 205–207; ii, 24, diciembre de 1905, pp. 229–231; iii, 25, enero de 1906, pp. 1–2; iii, 26, febrero de 1906, pp. 21–22.
- , «Quincenas Musicales: La vihuela y los vihuelistas», en *La Vanguardia*, 30 de septiembre de 1902, p. 4.
- , *Por Nuestra Música. Algunas consideraciones sobre la magna cuestión de una escuela lírico nacional*, Barcelona, Imp. Heinrich y Cía, 1891.
- PÉREZ LLOPIS, Antonio, *Daniel Fortea: la Guitarra*, Castellón, Diputació de Castelló, 1989.
- PERSIA, JORGE DE, «El entorno guitarrístico de Manuel de Falla», en *vii jornadas de estudio sobre la historia de la guitarra*, Córdoba, Ediciones de la Posada y Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1996, p. 63.
- PHILLIPS, ROBERT, *The influence of Miguel Llobet on the pedagogy, repertoire, and stature of the guitar in the twentieth century*, (Tesis doctoral), University of Miami, 2002.
- PLESH, MELANIE, «Guitarra», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 6, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2001, pp. 113–115.
- PRAT, DOMINGO, «Parras del Moral, Juan», en *Diccionario de Guitarristas*, Buenos Aires, Casa Romero y Fernández, 1934, p. 238.
- , «Alfonso, Francisco», en *Diccionario de Guitarristas*, Buenos Aires, Casa Romero y Fernández, 1934, p. 21.
- , «Tárrega Eixea, Francisco», en *Diccionario de Guitarristas*, Buenos Aires, Casa Romero y Fernández, 1934, pp. 311–319.
- , «Anido González, Isabel María Luisa», en *Diccionario de Guitarristas*, Buenos Aires, Casa Romero y Fernández, 1934, pp. 29–31.
- , «Farré–Duró, León», en *Diccionario de Guitarristas*, Buenos Aires, Casa Romero y Fernández, 1934, p. 122.
- , «Rodés Mir, Rosa», en *Diccionario de Guitarristas*, Buenos Aires, Casa Romero y Fernández, 1934, p. 265.
- PUJOL, EMILIO, «Apporto italiano alla chitarra clásica», en *Quaderni dell'Accademia chigiana*, xxix, Siena, Editrice Ticci, 1953, pp. 41–59.
- , «El Maestro Pedrell, la Vihuela y la Guitarra», en *Anuario Musical*, xxvii, 1973, p. 47.
- , *Escuela Razonada de la Guitarra, Libro I*, Buenos Aires, Casa Romero y Fernández, 1934.
- , *Escuela Razonada de la Guitarra Libro III*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1954.
- , *Escuela Razonada de la Guitarra, Libro IV*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1971.
- , *Estudios para Guitarra Grado Superior*, Barcelona, Boileau, 1946.
- , «La guitare, aperçu historique et critique des origines et de l'évolution de l'instrument», en *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, II, III, París, Delagrave, 1926, pp. 1997–2035.
- , *La Guitarra y su Historia, Conferencia*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1930.
- , *Tárrega, ensayo biográfico*, Lisboa, Talleres gráficos de Ramos, Alfonso & Moita Ltda., 1960. Otra edición en Valencia, Albatros Ediciones, 1979.

- , «Personalitat Artística i Humana d'en Ricard Vinyes», en *Boletín Interior Informativo, Centro Comarcal Leridano*, año XII, núm. 133, Barcelona, marzo de 1969, pp. 9–18.
- , *vals Íntimo*, Madrid, J. Loygorri, 1916.
- RÀFOLS, Josep (dir.), «Béjar Novella, Pablo Antonio», en *Diccionario de artistas de Cataluña, Valencia y Baleares*, vol. I, Barcelona, Edicions Catalanes, 1980–1981, p. 113.
- REY, PEPE, «Guitarra», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 6, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000, pp. 90–112.
- RIERA, Juan, *Emilio Pujol*, Lleida, Instituto de Estudios Ilerdenses, 1974.
- , «La guitarra y guitarristas leridanos», en *Caliu Ilerdenc*, Lleida, Artes Gráficas Ilerda, 1958, pp. 35–37.
- , «Matilde Cuervas (a tribute)», en *Guitar News*, núm. 36, Gloucester, abril-mayo de 1957, pp. 3–4.
- RIUS, Adrián, *Francisco Tárrega 1852–2002 Biografía Oficial*, Vila-real, Ayuntamiento de Vila-real, 2002.
- ROCH, Pascual, *A Modern Method for the Guitar*, New York, G. Schirmer, 1924.
- RODRÍGUEZ, Aldo, *Isaac Nicola, maestro de maestros*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1997.
- RUSSOMANNO, Stefano, «Debussy e la Chitarra», en *Il Fronimo*, xxv, 100, Milán, 1997, pp.51–60.
- SAGRERAS, Julio, *Le Prime Lezioni di Chitarra*, Ancona, Berben, 1967.
- SANUY, Ignacio, «Notas biográficas sobre Emilio Pujol», en *Ilerda*, xiv, 1950, pp. 45–70. Otra edición posterior en Lleida, Instituto de Estudios Ilerdenses de la Excma. Diputación de Lérida, «Patronato José Ma. Quadrado», 1952.
- SCHOENBERG, Arnold, *Cartas*, Madrid, Turner Música, 1987.
- SEGOVIA, Andrés, *Carta a E. Pujol*, Palm Beach, Florida, 1953.
- , *Carta a E. Pujol*, Thorens, Haute Savoie, 1 de agosto de 1926.
- , *Carta a E. Pujol*, Hotel Beaulieu, 8 Rue Balzac, París, 3 de junio de 1926.
- , *An autobiography of the years 1893–1920*, Londres, Macmillan Publishing, 1976.
- SENTAURENS, Jean, «La España de Mérimée les sienta demasiado bien a los españoles. El fabuloso destino del 'cuentecillo gracioso' de la Señora de Montijo», en *La cultura del otro: español en Francia, francés en España*, Sevilla, APFUE-SHF, Departamento de Filología Francesa de la Universidad de Sevilla, 2006.
- SGAE, *Reporte de la Sociedad General de Autores y Editores sobre el pago de derechos de reproducción mecánica*, Barcelona, septiembre de 2002.
- SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico, *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia, Artes Gráficas Soler, 1967.
- SOR, Fernando, *Méthode pour la Guitare*, Bonn, Simrock, 1830.
- , *Studio for the Spanish Guitar*, Londres, W. Millhouse, 1815.
- , *Vingt quatre leçons progressives pour la guitare, opus 31*, Paris, A. Meissonnier, 1828.
- STEFFAN, Carlida, «Chilesoti, Oscar», en *The New Grove Dictionary of music and musicians*, vol. 5, New York, Macmillan Publishers, 2001, pp. 624–625.
- STUART CAMPBELL, James, «Glinka, Mikhail», en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 10, New York, Macmillan Publishers, 2001, pp. 1–13.

- SUÁREZ-PAJARES, Javier, «Aquellos años plateados. La guitarra en el entorno del 27», en *viii jornadas de estudio sobre la historia de la guitarra*, Córdoba, Ediciones de la Posada y Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1996, p. 41.
- SUBIRÀ, Josep, *Revista Musical Catalana*, xxxii, 380, agosto de 1935, p. 348.
- TARRAGÓ, Graciano, *Obras para Guitarra, Vol. I, II, III*, Barcelona, Editorial de Música Boileau, 2009.
- WESTBY, James, «Castelnuovo-Tedesco, Mario», en *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, vol. 5, New York, MacMillan Publishers, 2001, pp. 255-258.
- ZANNÉ, Gerónimo, *El autonomista, Diario Republicano de Avisos y Noticias*, xxvii, Gerona, 18 de abril de 1921.

Publicaciones periódicas sin autor identificado

- Bulletin de l'École normale de musique de Paris*, i, 4, julio de 1958.
- El noticiero Universal*, Barcelona, 23 de enero de 1945.
- Euzkadi*, Bilbao, núm. 10, 19 de diciembre de 1917.
- Gringoire*, París, 9 de octubre de 1936.
- Ilerda, revista artística ilustrada*, Lleida, i, 3, 15 de junio de 1909.
- Jornal do Comercio*, Lisboa, 27 de noviembre de 1946.
- Journal de Bruges*, 7 de mayo de 1925.
- La Mañana*, Lleida, 16 de noviembre de 1980.
- La Vanguardia*, 10 de mayo de 1915, p. 5.
- La Vanguardia*, 30 de abril de 1925, p. 24.
- La Vanguardia*, 6 de abril de 1932, p. 14.
- La Vanguardia*, 26 de septiembre de 1911, p. 8.
- La Vanguardia*, 8 de abril de 1913, p. 13.
- La Vanguardia*, 12 de junio de 1915, p. 6.
- La Vanguardia*, 21 de agosto 1915, p. 11.
- La Vanguardia*, 10 de febrero 1912, p. 11.
- La Vanguardia*, 28 de mayo de 1909, p. 8
- La Vanguardia*, 11 de febrero 1912, p. 4.
- La Vanguardia*, 10 de febrero 1912, p. 11.
- La Vanguardia*, 7 de febrero 1912, p. 5.
- La Vanguardia*, 24 de diciembre 1915, p. 15.
- La Vanguardia*, 27 de diciembre 1915, p. 5.
- La Veu de Tarragona*, 12 de marzo de 1921.
- Le Guide du Concert*, París, 5 de mayo de 1961; 13 de octubre de 1961.
- Le Pa... (sic) Bruges*, 9 de mayo de 1925.
- Revista Musical Catalana*, xiii, 147, marzo de 1916, pp. 102-103.
- Revista Musical Catalana*, xvii, 193-197, enero-mayo de 1920, p. 67.
- Revista Musical Catalana*, xix, 220-222, abril-junio de 1922, p. 12.
- Revista Musical Catalana*, núm. 11, noviembre de 1904, p. 240.
- Revista Musical Catalana*, xiii, 155, noviembre de 1916, pp. 349-350.
- Revista Musical Catalana*, xiv, 157, enero de 1917, pp. 43-45.
- Revista Musical Catalana*, xiv, 160, abril de 1917, p. 112.

Revista Musical Catalana, xxii, 263–264, noviembre–diciembre de 1925, p. 276.
Revista Musical Catalana, xxvi, 312, diciembre de 1929, pp. 520–521.
Revista Musical Catalana, xxxi, 368, agosto de 1934, pp. 332–334.
Revista Musical Catalana, xiv, 161, mayo de 1917, pp. 136, 137.
Revista Musical Catalana, xiv, 157, enero de 1917, pp. 43–45.
Revista Musical Catalana, xiv, 157, enero de 1917, pp. 43–45.
Revista Musical Catalana, xxv, 289, enero de 1928, pp. 34–36.

Sitios de Internet:

<<http://ca.musikazblai.com/popular/el-cant-dels-ocells>>, acceso el 8 de enero de 2010.
<<http://guitarra.artelinkado.com/foros/showthread.php?t=8808>>.
<<http://www.durand-salabert-eschig.com>>.
<<http://www.fpiei.es/ca/index.asp>>, acceso el 17 de marzo de 2009.
<<http://www.goldbergweb.com>>.
<<http://www.guitarandluteissues.com/methods/methods.htm#Comment>>, acceso el 23 de noviembre de 2009.
<<http://www.translational-medicine.com/content/2/1/3>>.

ANEXO I

Las publicaciones de Pujol en París, Éditions Max EscHig

Se ha reducido al mínimo la información sobre cada obra para facilitar el manejo y lectura de la tabla. Debido a la diversidad de fuentes con las que Pujol preparó sus publicaciones y las que se han consultado para elaborar esta lista, resulta a veces imposible asegurarnos del título original de la obra, por tanto, se ha tomado el acuerdo de citar el título mencionado en el catálogo actual de la nueva editora, en primer lugar, de la ficha bibliográfica en la base de datos consultada en segundo lugar, y por último, el título del catálogo de Riera.

AUTOR	TÍTULO	AÑO	CAT. PUJOL	# PLANCHA	DOTACIÓN	NOTAS
Anonyme	Chansons profanes espagnoles du XVIIe. Siècle: I. Fuego de Dios	1972	1321a	ME 7988	Voz y guitarra	Colección / De: Querol, Miguel: <i>Música Barroca española</i> , Barcelona, Instituto Español de Musicología, 1970
Maestro Capitán	Chansons profanes espagnoles du XVIIe. Siècle: II. A quien contaré mis quejas	1972	1321a	ME 7988	Voz y guitarra	Colección
Marín, José	Chansons profanes...: III. Corazón que en prisión	1972	1321a	ME 7988	Voz y guitarra	Colección
Anonyme	Chansons profanes...: IV. Al enredador	1972	1321a	ME 7988	Voz y guitarra	Colección
Anonyme	Chansons profanes...: V. No me condenéis aquí	1972	1321a	ME 7988	Voz y guitarra	Colección
Anonyme	Chansons profanes...: VI. Con ciertas desconfianzas	1972	1321a	ME 7988	Voz y guitarra	Colección
Anonyme	Chansons profanes...: VII. Era la noche más fría	1972	1321b	ME 7990	Voz y guitarra	Colección / De: Pedrell, F., <i>Cancionero Musical Popular Español</i> , vol. IV Barcelona, 1922.
De los Rios, Alvaro	Chansons profanes...: VIII. Soledades venturosas	1972	1321b	ME 7990	Voz y guitarra	Colección
De los Rios, Alvaro	Chansons profanes...: VIII. Soledades venturosas	1972	1321b	ME 7990	Voz y guitarra	Colección
Blas, Juan	Chansons profanes...: IX. Para todos alegres	1972	1321b	ME 7990	Voz y guitarra	Colección
Esteve, Pablo	Chansons profanes...: X. Canción del ciego	1972	1321b	ME 7990	Voz y guitarra	Colección / De: Pedrell, F., <i>Cancionero Musical Popular Español</i> , vol. IV, Barcelona, 1922.
Anonyme	Cinq duos anciens	1972	2010	ME 7986	Guitarra	
Anonyme	Deux menuets	1959	1057	ME 7024	Guitarra	Les guitaristes du XVIIe siècle
Anonyme	Deux Passe-pieds	1959	1058	ME 7025	Guitarra	Les guitaristes du XVIIe siècle
Anonyme	Didandon-Tambourin joli	1969	2001	ME 7843	Guitarra	Colección / Les oeuvres originales pour la guitare du XVIIe. siècle

Anonyme	Dindirindín: Villancico	1962	1301	ME 7267	Voz y guitarra	Fechado de acuerdo a planchas
Anonyme	En Ávila mis ojos: Romance	1965	1319	ME 7534	Voz y guitarra	
Anonyme	Pues no me queréis hablar	1970	2008	ME 7938	Guitarra	
Anonyme-Pisador, Diego	Madonna mia fa: Villanesca a tres	1965	1318	ME 7535	Voz y guitarra	
Anonyme-Pujol, E.	Scotisch madrilène	1962	1088	ME 7297	Guitarra	
Bach, J. S.	<i>Bourrée de la suite anglaise</i> n°2	1959	1112	ME 7050	Dos guitarras	
Bach, J. S.	Canon à l'Octave de L'Art de la Fugue	1969	1119	ME 7940	Dos guitarras	1118 según Riera. Cfr. Dieupart, Charles: <i>trois airs de danse</i> (1119 según Riera)
Bach, J. S.	Canon par mouvement rétrograde	1969	2006	ME 7881	Guitarra	
Bach, J. S.	Fugue à Trois voix	1957	1103	ME 6919	Dos guitarras	
Bach, J. S.	Fugue de la sonate III pour violon	1967	1094	ME 7725	Guitarra	
Bach, J. S.	<i>Gavote de la suite anglaise</i> n°3	1957	1104	ME 6920	Dos guitarras	
Bach, J. S.	Invention	1957	1102	ME 6918	Dos guitarras	
Bach, J. S.	Menuet I	1959	1111	ME 7049	Dos guitarras	
Bach, J. S.	Menuet II	1959	1110	ME 7048	Dos guitarras	
Bach, J. S.	Pedal exercitium: Para organo	1969	2005	ME 7880	Guitarra	
Bach, J. S.	Prélude	1957	1101	ME 6917	Dos guitarras	Fechado de acuerdo a planchas
Bach, J. S.	Prélude: De la suite I pour violoncelle	1957	1073	ME 7232	Guitarra	
Bach, J. S.	Prélude composé pour le luth	1931	1039	ME 3132	Guitarra	
Bach, J. S.	Prélude de la suite IV pour Violoncelle	1931	1040	ME 3131	Guitarra	
Bach, J. S.	Sarabande	1929	1010	ME 2326	Guitarra	
Bach, J. S.	Sarabande: De la suite V pour violoncelle	1957	1074	ME 7233	Guitarra	Fechado de acuerdo a planchas
Barberis, Melchior de	Pavana e saltarello	1959	1061	ME 7046	Guitarra	Les luthistes italiens du XVIe siècle
Besard, Jean-Baptiste	Aux logetes de ces bois: Air de cour	1961	1063	ME 7126	Guitarra	Les luthistes français du XVIIe. siècle
Besard, Jean-Baptiste	Belles déesses	1962	1307	ME 7273	Voz y guitarra	Les luthistes français du XVIIe. siècle
Besard, Jean-Baptiste	Branle Gay	1957	1052	ME 6916	Guitarra	Les luthistes français du XVIIe. siècle
Besard, Jean-Baptiste	Moy pauvre fille	1962	1309	ME 7275	Voz y guitarra	Les luthistes français du XVIIe. siècle
Besard, Jean-Baptiste	Vous me juriez, bergère...	1961	1062	ME 7125	Guitarra	Les luthistes français du XVIIe. siècle
Besard, Jean-Baptiste	Cruelle départie: Chanson	1962	1308	ME 7274	Voz y guitarra	Les luthistes français du XVIIe. siècle
Bianchini, Domenico	Tant que vivrai: Chanson française	1961	1069	ME 7140	Guitarra	Les luthistes italiens du XVIe. siècle
Bizet, Georges	Deuxième menuet de l'Arlésienne: Extrait de 'La Jolie fille de Perth'	1967	1412	ME 7724	Dos guitarras	

Bizet, Georges	Menuet de L'Arlesienne	1969	1621	ME 7800	Tres guitarras	
Bossinensis, Franciscus	Vingt-six ricercari	1972	2013	ME 8051	Guitarra	Les luthistes italiens du XVIIe. siècle
Briceño, Luys de	Quien Habrá que agora	1972	1324-3	?	Voz y guitarra	Fechado de acuerdo a planchas / Obra fuera de catálogo Eschig
Broqua, Alfonso	Voces del Uruguay	1957	?	?	Dos guitarras	Obra fuera de catálogo Eschig y Riera. Archivo IEI
Broqua, Alfonso	Chants de l'Uruguay: I. El Nido	1925	1509	ME 7699	Voz, dos guitarras, flauta	À Madame Pablo Mañé / Colección / Letras de Fernán Silva Valdés
Broqua, Alfonso	Chants de l'Uruguay: II. Vidalita	1925	1509a	ME 7700	Voz, dos guitarras, flauta	A Madame Maurice Calmetes / Colección / Letras de Fernán Silva Valdés
Broqua, Alfonso	Chants de l'Uruguay: III. El Tango	1925	1509b	ME 7701	Voz, dos guitarras, flauta	à Mademoiselle Alma Reyless / Colección / Letras de Fernán Silva Valdés
Broqua, Alfonso	Chants du Parana: I. Tarde de Verano	1957	1508	?	Voz y guitarra	Primera edición 1928, IEI / Colección / No aparece en el catálogo de Max Eschig
Broqua, Alfonso	Chants du...: II. Biti-bio	1957	1508	?	Voz y guitarra	Primera edición 1928, IEI / Colección / No aparece en el catálogo de Max Eschig
Broqua, Alfonso	Chants du...: III. Parana guasu	1957	1508	?	Voz y guitarra	Primera edición 1928, IEI / Colección / No aparece en el catálogo de Max Eschig
	El Tango	1957	1402	ME 6939	Dos guitarras	Fechado de acuerdo a planchas
Broqua, Alfonso	Estudios criollos	1957	1227	ME 6937	Guitarra	Dedicada a Emilio Pujol
Broqua, Alfonso	<i>Evocaciones criollas: I. Échos du paysage: dans un sentiment de musiques uruguayennes</i>	1929	1209	ME 2183	Guitarra	A mi hermano Enrique / Colección
Broqua, Alfonso	Evocaciones...: II. Vidala : Dans la spiritualité de musiques argentines virtuellement incaïques	1929	1210	ME 2184	Guitarra	Colección
Broqua, Alfonso	Evocaciones...: III. Chacarera	1929	1211	ME 2182	Guitarra	A Regino Sainz de la Maza / Colección
Broqua, Alfonso	Evocaciones...: IV. Zamba romántica	1929	1212	ME 2185	Guitarra	Colección
Broqua, Alfonso	Evocaciones...: V. Milongueos	1929	1213	ME 2236	Guitarra	A Andrés Segovia / Colección / Digitación: Llobet, Miguel
Broqua, Alfonso	Evocaciones...: VI. Pampeana	1929	1214	ME 2237	Guitarra	Colección
Broqua, Alfonso	Evocaciones...: VII. Ritmos camperos	1929	1215	ME 2238	Guitarra	A Miguel Llobet / Colección / Digitación: Llobet, Miguel
Cabezón, Antonio de	Duos I, II, III et IX: Obras de musica para tecla, arpa y vihuela	1972	2009	ME 7985	Guitarra	

Cabezón, Antonio de	Fabordon del cuarto tono	1961	1072	ME 7143	Guitarra	Les organistes espagnols du XVIIe. siècle
Campion, François	Sarabande – Gigue	1959	1059	ME 7026	Guitarra	Colección / Les guitaristes français du XVIIe siècle
Cara, Marcheto	Io non compro: Frotola	1965	1317	ME 7536	Voz y guitarra	
Cara, Marcheto	Se Algun Tempo	1972	1324-4	?	Voz y guitarra	Fechado de acuerdo a planchas / Esta obra no aparece en catálogo Max Eschig
Caroso, Fabrizio	Selva Amorosa	1962	1082	ME 7261	Guitarra	Les luthistes italiens du XVIIe. siècle
Cervantes, Ignacio	Danse cubaine	1957	1406	ME 6921	Dos guitarras	
Cervantes, Ignacio	Deux dances cubaines: I. La Celosa	1957	1208	ME 6938	Guitarra	Colección / Dedicada a Emilio et Matilda Pujol/ Arreglo: Nin- Culmell, Joaquín / Digitacion: Pujol, E.
Cervantes, Ignacio	Deux dances cubaines: II. Adiós	1957	1208	ME 6938	Guitarra	Colección / Dedicada à Emilio et Matilda Pujol/ Arreglo: Nin- Culmell, Joaquín / Digitacion: Pujol, E.
Cimarosa, D. / Boghen F.	Six sonates en recueil: Sonata III en la menor	1968	1097	ME 7771	Guitarra	Colección
Cimarosa, D. / Boghen F.	Six sonates en recueil: Sonata V en la menor	1968	1097	ME 7772	Guitarra	Colección
Cimarosa, D. / Boghen F.	Six sonates en recueil: Sonata IX en re menor	1968	1097	ME 7773	Guitarra	Colección
Cimarosa, D. / Boghen F.	Six sonates en recueil: Sonata XIV en la mayor	1968	1097	ME 7774	Guitarra	Colección
Cimarosa, D. / Boghen F.	Six sonates en recueil: Sonata XIX en re mayor	1968	1097	ME 7775	Guitarra	Colección
Cimarosa, D. / Boghen F.	Six sonates en recueil: Sonata XXIII en la menor	1968	1097	ME 7776	Guitarra	Colección
Corbeta, François	Allemande: Chérie de son altesse le Duc d'York	1957	1018	ME 6848	Guitarra	Les guitaristes italiens du XVIIe siècle
Corbeta, François	Allemande du roy	1957	1019	ME 6849	Guitarra	Les guitaristes italiens du XVIIe siècle
Corbeta, François	Allemande sur la mort du duc de Gloucester	1957	1020	ME 6850	Guitarra	Les guitaristes italiens du XVIIe siècle
Corbeta, François	Gavote: Aymée du Duc de Montmouth	1929	1011	ME 2235	Guitarra	Les guitaristes italiens du XVIIe siècle
Corbeta, François	Le Tombeau sur la mort de Madame d'Orléans	1957	1021	ME 6851	Guitarra	Les guitaristes italiens du XVIIe siècle
Corbeta, François	Passacaille	1957	1022	ME 6852	Guitarra	Les guitaristes italiens du XVIIe siècle
Corbeta, François	Prélude	1929	1008	ME 2324	Guitarra	Les guitaristes italiens du XVIIe siècle
Corbeta, François	Sarabande	1957	1023	ME 6853	Guitarra	Les guitaristes italiens du XVIIe siècle
Correa de Arauxo, Francisco	Voz a la Inmaculada Concepción	1973	2011	ME 8049	Voz y guitarra	
Couperin, François	<i>Les Petits Moulins à Vent</i>	1969	1117	ME 7893	Dos guitarras	Fechado de acuerdo a planchas
Couperin, François	Musete de Choisy	1969	1604	ME 7894	Tres guitarras	

Couperin, François	Musete de Taverny	1969	1601	ME 7801	Tres guitarras	
Cruz, Ivo	Cortejo e dansa de la Symphonie Amadis	1965	1411	ME 7539	Dos Guitarras	
Cruz, Ivo	Pastoral: I. 1er. Ritornello	1960	1407	ME 7033	Dos Guitarras	Colección
Cruz, Ivo	Pastoral: II. Sarabanda	1960	1407	ME 7033	Dos Guitarras	Colección
Cruz, Ivo	Pastoral: III. Menueto	1960	1407	ME 7033	Dos Guitarras	Colección
Cruz, Ivo	Pastoral: IV. Siciliana	1960	1407	ME 7033	Dos Guitarras	Colección
Cruz, Ivo	Pastoral: V. Ritornello final	1960	1407	ME 7033	Dos Guitarras	Colección
Daza, Esteban	Dame acogida en tu ható	1972	1324-2	?	Voz y Guitarra	Fecha de acuerdo a planchas. La obra no aparece en catálogo Max Eschig
Daza, Esteban	Fantasia	1961	1067	ME 7130	Guitarra	Les vihuelistes espagnols du XVIe. siècle
Dieupart Charles	Trois airs de Danse	1969	1118	?	Dos Guitarras	Fecha de acuerdo a planchas. Esta publicación añadida por J. Riera como «fe de erratas» en p. 202, no aparece en ningún catálogo
Dowland, John	Come again, sweet love	1965	1315	ME 7538	Voz y Guitarra	
Eynard, Camille	Carnet de notes pour guitare: I. Prélude	1959	1232	ME 7047	Guitarra	Colección
Eynard, Camille	Carnet de notes...: II. Chanson	1959	1232	ME 7047	Guitarra	Colección
Eynard, Camille	Carnet de notes...: III. Giguete	1959	1232	ME 7047	Guitarra	Colección
Eynard, Camille	Carnet de notes...: IV. Berceuse	1959	1232	ME 7047	Guitarra	Colección
Eynard, Camille	Carnet de notes...: V. Esquisse	1959	1232	ME 7047	Guitarra	Colección
Eynard, Camille	Étude: <i>En ut majeur</i>	1957	1220	ME 6926	Guitarra	Fecha de acuerdo a planchas
Fabini, Eduardo	Mozartienne	1934	1225	ME 4378	Guitarra	Fecha de acuerdo a planchas. La Partitura porta el año 1903
Falla, Manuel de	Première Danse Espagnole: La Vie brève	1957	1401	ME 6950	Dos Guitarras	
Falla, Manuel de	Chanson du feu follet: Extrait de l'amour sorcier	1962	1236	ME 7243	Guitarra	No aparece en Catálogo de Max Eschig. Donativo de M. A. Robert a la Universidad Autónoma de Zacatecas
Falla, Manuel de	Récit du pêcheur: extrait de l'amour sorcier	1962	1237	?	Guitarra	No aparece en Catálogo de Max Eschig. Ejemplar en IEI
Falla, Manuel de	Danse de la frayeur: De l'amour sorcier	1975	1416	ME 8047	Guitarra	No aparece en Catálogo de Max Eschig. Donativo de M. A. Robert a la Universidad Autónoma de Zacatecas

Falla, Manuel de	Sept chansons populaires espagnoles: I. El Paño moruno	1957	1501	ME 6929	Voz y guitarra	Colección / Transc. Llobet, Miguel
Falla, Manuel de	Sept chansons...: II. Seguidilla murciana	1957	1502	ME 6930	Voz y guitarra	Colección / Transc. Llobet, Miguel
Falla, Manuel de	Sept chansons...: III. Asturiana	1957	1503	ME 6931	Voz y guitarra	Colección / Transc. Llobet, Miguel
Falla, Manuel de	Sept chansons...: IV. Jota	1957	1504	ME 6932	Voz y guitarra	Colección / Transc. Llobet, Miguel
Falla, Manuel de	Sept chansons...: V. Nana	1957	1505	ME 6933	Voz y guitarra	Colección / Transc. Llobet, Miguel
Falla, Manuel de	Sept chansons...: VI. Canción	1957	1506	ME 6934	Voz y guitarra	Colección / Transc. Llobet, Miguel
Falla, Manuel de	Sept chansons...: VII. Polo	1957	1507	ME 6935	Voz y guitarra	Colección / Transc. Llobet, Miguel
Flecha, Mateo-Fuenllana, Miguel de	Deux Contrepoints Sur l' Air Espagnol "si amores me han de matar"	1972	2004	ME 7981	Guitarra	Fechado de acuerdo a planchas
Flecha, Mateo-Fuenllana, Miguel de	La Girigonzá: (Danse Chantée)	1962	1304	ME 7270	Voz y guitarra	
Francisque, Antoine	Pavane espagnole	1972	2012	ME 8050	Guitarra	Les luthistes français de la Renaissance
Fuenllana, Miguel de	Deuxième Fantaisie	1962	1079	ME 7258	Guitarra	Fechado de acuerdo a planchas / Les vihuelistes espagnols du XVIème siècle
Fuenllana, Miguel de	Fantasia I	1954	1014	ME 6707	Guitarra	Les vihuelistes espagnols du XVIème siècle
Fuenllana, Miguel de	Fantasia II	1954	1015	ME 6708	Guitarra	Les vihuelistes espagnols du XVIème siècle
Fuenllana, Miguel de	Fantasia III	1954	1016	ME 6709	Guitarra	Les vihuelistes espagnols du XVIème siècle
Fuenllana, Miguel de	Paseabase el rey moro	1972	1324-1	?	Voz y guitarra	Fechado de acuerdo a planchas. Esta obra no aparece en catálogo Max Eschig
Fuenllana, Miguel de	Quatrième Fantaisie	1954	1081	ME 7260	Guitarra	Les vihuelistes espagnols du XVIème siècle.
Fuenllana, Miguel de	Tiento	1929	1009	ME 2325	Guitarra	Fechado de acuerdo a planchas / Les vihuelistes espagnols du XVIème siècle.
Fuenllana, Miguel de	Troisième Fantaisie	1962	1080	ME 7259	Guitarra	Les vihuelistes espagnols du XVIème siècle.
Gluck, Christoph Willibald	Gavote: d'Iphigénie en Aulide	1959	1108	ME 7032	Dos guitarras	
Granata, Giovanni Batista	Gigue	1957	1036	ME 6866	Guitarra	Les guitaristes italiens du XVIIe. siècle
Grau, Agustí	<i>Berceuse ancienne:</i> Évocation	1957	1219	ME 6925	Guitarra	Dedicada a Emilio Pujol
Grau, Agustí	Corranda	1929	1216	ME 2234	Guitarra	Fechado de acuerdo a planchas. M. Llobet, E. Pujol
Grau, Agustí	Fable: petite tragédie imaginaire entre deux beletes	1934	1224	ME 4377	Guitarra	
Guerau, Francisco	Canarios: Air de danse	1957	1031	ME 6861	Guitarra	Les guitaristes espagnols du XVIIe. siècle

Guerau, Francisco	Españoleta: Air de danse	1957	1027	ME 6858	Guitarra	Les guitaristes espagnols du XVIIe. siècle
Guerau, Francisco	Folías	1957	1030	ME 6864	Guitarra	Les guitaristes espagnols du XVIIe. siècle
Guerau, Francisco	Gallardas	1957	1032	ME 6862	Guitarra	Les guitaristes espagnols du XVIIe. siècle
Guerau, Francisco	Jácaras: Air de danse	1957	1028	ME 6859	Guitarra	Les guitaristes espagnols du XVIIe. siècle
Guerau, Francisco	Marizápalos: Air de danse	1957	1029	ME 6860	Guitarra	Les guitaristes espagnols du XVIIe. siècle
Guerau, Francisco	Pavanas	1957	1033	ME 6863	Guitarra	Les guitaristes espagnols du XVIIe. siècle
Guerau, Francisco	Villano	1931	1026	ME 3133	Guitarra	
Halffter, Rodolfo	Giga	1934	1223	ME 4353	Guitarra	Dedicada a Regino Sainz de la Maza
Judenkunic, Hans	Ronde Néerlandaise	1962	1078	ME 7257	Guitarra	Les luthistes allemands du XVIe. siècle
Kapsberger, Johann Hieronimus	Toccatà	1961	1068	ME 7131	Guitarra	Les luthistes allemands du XVIIe. siècle
Le Jeune, Henri	Chanson	1965	1093	ME 7530	Voz y guitarra	
Le Jeune, Henri	Chanson	1965	1320	ME 7645	Voz y guitarra	
Le Roy, Adrien	Allemande	1961	1065	ME 7128	Guitarra	Les guitaristes français du XVIe. siècle
Le Roy, Adrien	Branle Gay	1961	1066	ME 7129	Guitarra	Les guitaristes français du XVIe. siècle
Le Roy, Adrien	Gaillarde: La rocca et il fuso	1962	1089	ME 7294	Guitarra	Les luthistes français du XVIe. siècle
Le Roy, Adrien	J'ai le rebours	1962	1311	ME 7277	Voz y guitarra	Les luthistes français du XVIe. siècle
Le Roy, Adrien	Je ne suis moins aimable	1962	1312	ME 7278	Voz y guitarra	Les luthistes français du XVIe. siècle
Le Roy, Adrien	Laissez la verte couleur: Chanson	1962	1313	ME 7279	Voz y guitarra	Les luthistes français du XVIe. siècle
Le Roy, Adrien	Mes peines et ennuis: Branle gay	1962	1310	ME 7276	Voz y guitarra	Les luthistes français du XVIe. siècle
Le Roy, Adrien	Neuf branles de Bourgogne	1961	1071	ME 7142	Guitarra	Les guitaristes français du XVIe. siècle
Le Roy, Adrien	Pavanes: I. Branle de poictou	1959	1060	ME 7045	Guitarra	Colección / Les guitaristes français du XVIe siècle
Le Roy, Adrien	Pavanes: II. Si je me vois	1959	1060	ME 7045	Guitarra	Colección / Les guitaristes français du XVIe siècle
Le Roy, Adrien	Prélude et Chanson: la, la, la, je ne ...	1962	1075	ME 7234	Guitarra	Les guitaristes français du XVIe. siècle
López-Chávarri, Eduardo	Sonata no. 2	1957	1218	ME 6865	Guitarra	Fechado de acuerdo a planchas
Lully, Giovanni Batista	Deux Airs: no. 1	1969	2000	ME 7845	Guitarra	Colección / Les oeuvres originales pour guitare du XVIIe. siècle
Lully, Giovanni Batista	Deux Airs: no. 2	1969	2000	ME 7845	Guitarra	Colección / Les oeuvres originales pour guitare du XVIIe. siècle
Milán, Luis	Fantasia	1931	1017	ME 3134	Guitarra	Les vihuelistes espagnols du XVIe siècle

Milán, Luis	Fantasia del octavo tono	1959	1055	ME 7022	Guitarra	Les vihuelistes espagnols du XVIe siècle
Milán, Luis	Tientos del séptimo y octavo tono	1968	1098	ME 7786	Guitarra	Les vihuelistes espagnols du XVIe. siècle
Milán, Luis	Tientos del tercero y cuarto tono	1969	2002	ME 7878	Guitarra	Fechado de acuerdo a planchas/ Les vihuelistes espagnols du XVIe. siècle
Milán, Luis	Pavane I	1960	1001	ME 2092	Guitarra	Les vihuelistes espagnols du XVIe siècle
Milán, Luis	Pavane II	1960	1002	ME 2095	Guitarra	Les vihuelistes espagnols du XVIe siècle
Milán, Luis	Pavane III	1960	1003	ME 2094	Guitarra	Les vihuelistes espagnols du XVIe siècle
Milán, Luis	Pavane IV	1960	1045	ME 3135	Guitarra	Les vihuelistes espagnols du XVIe siècle
Milán, Luis	Pavane V	1960	1046	ME 3136	Guitarra	Les vihuelistes espagnols du XVIe siècle
Milán, Luis	Pavane VI	1960	1047	ME 3143	Guitarra	Lesvihuelistes espagnols du XVIe siècle
Milano, Francesco da	Pescatore che va cantando	1959	1056	ME 7023	Guitarra	Les luthistes italiens du XVIe siècle
Mozart, W. A.	Adagio	1969	1603	ME 7803	Tres guitarras	
Mozart, W. A.	Berceuse	1972	1322	ME 8048	Voz y guitarra	Poésie française de Jules Barbier
Mozart, W. A.	Marcha Turca	1968	1114	ME 7787	Dos guitarras	Fechado de acuerdo a planchas
Mozart, W. A.	Menuet: Du divertissement en ré majeur	1958	1105	ME 6967	Dos guitarras	
Mozart, W. A.	Sonatine Viennoise	1969	1602	ME 7802	Tres guitarras	
Mudarra, Alonso	Fantasia de pasos de contado	1954	1012	ME 6705	Guitarra	Les vihuelistes espagnols du XVIeme siècle
Mudarra, Alonso	Romanesca	1962	1076	ME 7235	Guitarra	Les vihuelistes espagnols de XVIe. siècle
Mudarra, Alonso	Triste estaba el rey David: Romance	1962	1302	ME 7268	Voz y guitarra	Les vihuelistes espagnols de XVIe. siècle
Murcia, Santiago de	Prélude et allegro	1955	1025	ME 6808	Guitarra	
Murcia, Santiago de	Suite en Re mayor	1955	1090	ME 7582	Guitarra	
Narváez, Luys de	Conde Claros: vingt-deux diferencias	1957	1042	ME 6872	Guitarra	Lesvihuelistes espagnols du XVIe siècle
Narváez, Luys de	Fantasia del primer tono	1957	1041	ME 6868	Guitarra	Lesvihuelistes espagnols du XVIe siècle
Petit, Raymond	Nocturne pour guitare	1928	1207	ME 2091	Guitarra	Dedicada a Emilio Pujol
Pisador, Diego	Dites au chevalier que...	1962	1083	ME 7262	Guitarra	Les vihuelistes espagnols de XVIe. siècle
Pisador, Diego	Si la noche haze oscura	?	?	?	Voz y guitarra	Sin núm. En Catálogo de Riera. No aparece en catálogo Eschig ni IEI
Pisador, Diego	Si te vas a bañar Juanica: Villancico	1962	1306	ME 7272	Voz y guitarra	Les vihuelistes espagnols de XVIe. siècle
Pisador, Diego	Villanelle: mon père, aussi ma mère m'a voulu marier	1954	1013	ME 6706	Guitarra	Lesvihuelistes espagnols du XVIeme siècle
Poulenc, Francis	Valse	1970	1413	ME 7941	Dos guitarras	

Poulenc, Francis	L'Embarquement pour cythère: Valse musete pour deux pianos	1972	1414	ME 7987	Dos guitarras	
Rameau, Jean Philippe	Air	1965	1092	ME 7532	Guitarra	
Rameau, Jean Philippe	Le Tambourin	1959	1109	ME 7031	Dos guitarras	
Ravel, Maurice	Pavane pour une infante défunte	1959	1408	ME 7051	Dos guitarras	
Rodrigo, Joaquín	Fandango del Ventorillo	1965	1410	ME 7589	Dos guitarras	Fecha de acuerdo a planchas / Poggi anota 1965 como fecha de edición
Rodrigo, Joaquín	Sarabande lointaine	1934	1226	ME 4376	Guitarra	Dedicada: a la vihuela de Luis Milán
Roncalli, Ludovico	Capricci armonici		1038	ME 6867	Guitarra	Les guitaristes italiens du XVIIe. siècle
Rota, Antonio	La Rocca e il fuso	1961	1070	ME 7141	Guitarra	Les luthistes italiens du XVIe. siècle
Ruiz de Ribayaz, Lucas	Pasacalles	1957	1037	ME 6874	Guitarra	Les guitaristes espagnols du XVIIe. siècle
Salazar, Adolfo	Romancillo	1929	1217	ME 2110	Guitarra	Fecha de acuerdo a planchas
Sancta Maria, Tomás de	Fabordón y fuga	1965	1091	ME 7581	Guitarra	
Sanz, Gaspar	Canarios: Danse populaire espagnole ancienne	1955	1035	ME 6809	Guitarra	
Sanz, Gaspar	Cinq airs de cour en mine ur: I. Capricho arpeado por la cruz	1957	1048	ME 6905	Guitarra	Colección / Les guitaristes espagnols du XVIIe. siècle
Sanz, Gaspar	Cinq airs...: II. La Preciosa	1957	1048	ME 6905	Guitarra	Colección / Les guitaristes espagnols du XVIIe. siècle
Sanz, Gaspar	Cinq airs...: III. Corriente	1957	1048	ME 6905	Guitarra	Colección / Les guitaristes espagnols du XVIIe. siècle
Sanz, Gaspar	Cinq airs...: IV. Zarabanda francesa	1957	1048	ME 6905	Guitarra	Colección / Les guitaristes espagnols du XVIIe. siècle
Sanz, Gaspar	Cinq airs...: V. Sesquíaltera	1957	1048	ME 6905	Guitarra	Colección / Les guitaristes espagnols du XVIIe. siècle
Sanz, Gaspar	Cinq airs de danse: I. Rujero	1962	1077	ME 7256	Guitarra	Colección / Les guitaristes espagnols du XVIIe. siècle
Sanz, Gaspar	Cinq airs de danse: II. Paradetas	1962	1077	ME 7256	Guitarra	Colección / Les guitaristes espagnols du XVIIe. siècle
Sanz, Gaspar	Cinq airs de danse: III. Matachin	1962	1077	ME 7256	Guitarra	Colección / Les guitaristes espagnols du XVIIe. siècle
Sanz, Gaspar	Cinq airs de danse: IV. Zarabanda	1962	1077	ME 7256	Guitarra	Colección / Les guitaristes espagnols du XVIIe. siècle
Sanz, Gaspar	Cinq airs de danse: V. Española	1962	1077	ME 7256	Guitarra	Colección / Les guitaristes espagnols du XVIIe. siècle
Sanz, Gaspar	Clairons Royaux	1962	1084	ME 7263	Guitarra	Fecha de acuerdo a planchas
Sanz, Gaspar	Españoleta: Air de danse	1957	1049	ME 6914	Guitarra	Les guitaristes espagnols du XVIIe. siècle
Sanz, Gaspar	Folías	1928	1006	ME 2096	Guitarra	Les guitaristes espagnols du XVIIe siècle
Sanz, Gaspar	Gallardas	1928	1004	ME 2093	Guitarra	Les guitaristes espagnols du XVIIe siècle
Sanz, Gaspar	Pasacalles	1955	1034	ME 6810	Guitarra	

Sanz, Gaspar	Pavanas	1928	1005	ME 2097	Guitarra	Les guitaristes espagnols du XVIIe siècle
Sanz, Gaspar	Tournoi et bataille	1962	1086	ME 7265	Guitarra	
Scarlatti, Domenico	Pastorale: Sonate IX	1957	1106	ME 6927	Dos guitarras	
Seixas, Carlos	Concerto en la majeur	1969	1116	ME 7882	Guitarra, violín, viola, violonchelo	Bibliothèque de musique ancienne et moderne pour guitare
Seixas, Carlos	Deux menuets	1968	1096	ME 7770	Guitarra	
Senaillé, J.B.	Sonate	1969	1100	ME 7846	Guitarra	Les oeuvres originales pour guitare du XVIIe. siècle
Sermisy, Claude de-Ataignant, Pierre	Tant que vivrai: Chanson	1962	1314	ME 7296	Voz y guitarra	Les guitaristes français du XVIe. siècle
Sor, Fernando	Andante largo	1962	1087	ME 7266	Guitarra	
Sor, Fernando	Fantaisie dédiée à Ignace Pleyel	1967	1095	ME 7769	Guitarra	
Tromboncino, Bartolomeo	Frotola: Queste non son più lacrime	1972	1323	?	Voz y guitarra	Fechado de acuerdo a planchas / Esta obra no aparece en catálogo Max Eschig
Tromboncino, Bartolomeo	Frotola: Chise po elegar d'amore	1972	1323	?	Voz y guitarra	Fechado de acuerdo a planchas / Esta obra no aparece en catálogo Max Eschig
Tromboncino, Bartolomeo	Frotola: Ogni Mal d'amore procede	1972	1323	?	Voz y guitarra	Fechado de acuerdo a planchas / Esta obra no aparece en catálogo Max Eschig
Valderrábano, Enríquez de	Fantaisie du quatrième ton	1962	1085	ME 7264	Guitarra	Les vihuelistes espagnols du XVIe. siècle
Valderrábano, Enríquez de	Guardame las vacas: Sept diferencias	1957	1043	ME 6873	Guitarra	Les vihuelistes espagnols du XVIe siècle
Valderrábano, Enríquez de	Pavanas	1957	1044	ME 6869	Guitarra	Les vihuelistes espagnols du XVIe siècle
Valderrábano, Enríquez de	Soneto XV - Soneto XX: Soneto XV	1968	1099	ME 7784	Guitarra	Colección / Les vihuelistes espagnols du XVIe. siècle
Valderrábano, Enríquez de	Soneto XV - Soneto XX: Soneto XX	1968	1099	ME 7785	Guitarra	Colección / Les vihuelistes espagnols du XVIe. siècle
Vasquez, Juan-Fuenllana, Miguel de	Vos Me Matastes: Villancico	1962	1305	ME 7271	Voz y guitarra	Fechado de acuerdo a planchas
Vasquez, Juan-Pisador, Diego	En la Fuente del Rosel: Villancico	1962	1303	ME 7269	Voz y guitarra	Fechado de acuerdo a planchas
Vecchi, Orazio	Non vuò pregare: aria a tre	1965	1316	ME 7537	Voz y guitarra	
Victoria, Tomás Luis de	Deux motets: I. Popule meus	1969	2003	ME 7879	Guitarra	Colección
Victoria, Tomás Luis de	Deux motets: II. Ave Maria	1969	2003	ME 7879	Guitarra	Colección
Villa-Lobos, Heitor	<i>A Canõa virou: Cirandinha</i> n°10	1957	1404	ME 6876	Dos guitarras	
Villa-Lobos, Heitor	<i>Therezinha de Jesus: Ciranda</i> n°1	1957	1405	ME 6878	Dos guitarras	
Visée, Robert de	Gavote, Bourrée et Menuet	1961	1064	ME 7127	Guitarra	Les guitaristes français du XVIIe. siècle

Visée, Robert de	Le Tombeau de François Corbetta	1957	1051	ME 6915	Guitarra	Les guitaristes français du XVIIe. siècle
Visée, Robert de	Petite suite en ré mineur: 1re. Partie	1928	1007	ME 2098	Guitarra	Colección / Les guitaristes français du XVIIe siècle
Visée, Robert de	Petite suite en ré mineur: 2e. Partie	1928	1007-bis	ME 6802	Guitarra	Colección / Les guitaristes français du XVIIe siècle
Visée, Robert de	Sarabande, Menuet, Passacaille, en mi mineur	1957	1050	ME 6906	Guitarra	Les guitaristes français du XVIIe. siècle
Visée, Robert de	Suite en sol mineur: I. Prélude	1955	1024	ME 6803	Guitarra	Colección / Prefacio firmado por Pujol
Visée, Robert de	Suite en sol mineur: II. Allemande	1955	1024	ME 6803	Guitarra	Colección / Prefacio firmado por Pujol
Visée, Robert de	Suite en sol mineur: III. Sarabande	1955	1024	ME 6803	Guitarra	Colección / Prefacio firmado por Pujol
Visée, Robert de	Suite en sol mineur: IV. Courante	1955	1024	ME 6803	Guitarra	Colección / Prefacio firmado por Pujol
Visée, Robert de	Suite en sol mineur: V. Gigue	1955	1024	ME 6803	Guitarra	Colección / Prefacio firmado por Pujol
Visée, Robert de	Suite en sol mineur: VI. Menuet	1955	1024	ME 6803	Guitarra	Colección / Prefacio firmado por Pujol
Visée, Robert de	Suite en sol mineur: VII. Chaconne	1955	1024	ME 6803	Guitarra	Colección / Prefacio firmado por Pujol
Vivaldi, Antonio	Concerto en la majeur	1960	1113	ME 7077	Guitarra, violín, viola, violonchelo	
Vivaldi, Antonio	Concerto en ré majeur	1957	1107	ME 6928	Guitarra, violín, viola, violonchelo	
Vivaldi, Antonio	Concerto en ut majeur	1969	1115	ME 7849	Guitarra, dos violines, viola, violonchelo	Fechado de acuerdo a planchas
Weber, Karl Maria von	Der Freischütz: Valse	1969	2007	ME 7892	Guitarra	
Weiss, Sylvius Leopold	Gigue	1957	1054	ME 6907	Guitarra	Les luthistes allemands du XVIIe. siècle
Weiss, Sylvius Leopold	Toccatà	1957	1053	ME 6951	Guitarra	Les luthistes allemands du XVIIe. siècle

ANEXO II

Los discípulos de Pujol

APELLIDO	NOMBRE	NACIMIENTO - DEFUNCIÓN	LUGAR - INSTITUCIÓN	FECHAS
Abloniz	Miguel	(1917) ⁴⁴⁷	Barcelona	1946-1948
Alba	Leticia		Lisboa: Conservatorio Nacional	21/05/1965
Alba	Leticia		Lleida: I Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	15/07/1965
Alba	Leticia		Lleida: III Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	23/08/1967
Albanés	Antonio		Lleida: I Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	15/07/1965
Alcázar	Francisco	(1914) ⁴⁴⁸	Lleida	1974
Alfonso	Francisco	(1908-1940) ⁴⁴⁹	Barcelona	Hacia 1914
Andía	Rafael	(1942)	Cervera: X Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	24/07/1974
Andresier	Rose	(1942) ⁴⁵⁰	París	1960
Arbea	Miguel A.		Cervera: VI Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	24/08/1970
Arlandis	José		Lisboa: Conservatorio Nacional	04/05/1959
Arnalot	Jaime ⁴⁵¹		Barcelona	1918
Arnold	Louis		Cervera: IX Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	12/07/1973
Arnold	Louis		Cervera: X Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	24/07/1974
Arthur	Leo		Cervera: VI Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	24/08/1970
Baca	Edward		Lleida-Cervera: V Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	30/07/1969
Bacelar	Silvia		Lisboa: Conservatorio Nacional	15/03/1948
Baird	Neil		Cervera: VII Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	23/07/1971
Baker	William D.		Cervera: VIII Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	21/07/1972
Baker	William D.		Cervera: IX Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	12/07/1973
Balcells	Inmaculada		Lleida: IV Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	20/07/1968
Balcells	Inmaculada		Lleida-Cervera: V Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	30/07/1969
Balestra	Giuliano	(1939)	Siena: Accademia Musicale Chigiana	03/09/1961
Balestra	Giuliano		Lleida: I Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	15/07/1965
Barzic	Mario		Cervera: X Curso Internacional de Guitarra, laúd y vihuela	24/07/1974
Bayer	Birgit		Lisboa: Conservatorio Nacional	04/05/1959
Bayer	Birgit		Lisboa: Conservatorio Nacional	10/05/1960

⁴⁴⁷ Vide: Francisco Herrera, , p.12.

⁴⁴⁸ *Ibidem*, p. 43.

⁴⁴⁹ *Ibidem*, p. 46.

⁴⁵⁰ *Ibidem*, p. 78.

⁴⁵¹ Vide: Juan Riera, «La guitarra y guitarristas leridanos», en Caliu Ilerdenc, Lleida, Artes gráficas Ilerda, 1958, pp. 27-28.

Bécourt	Evelyne		Cervera: IX Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	12/07/1973
Bécourt	Evelyne		Cervera: X Curso Internacional de Guitarra, laúd y vihuela	24/07/1974
Bendinelli	Giulio		Lleida: II Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	08/09/1966
Bennet	Alan		Cervera: X Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	24/07/1974
Bennet	Alan		Cervera: X Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	28/07/1975
Bidart	Jacques		Cervera: VI Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	24/08/1970
Blomer	Ake		Lleida: IV Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	20/07/1968
Borges da Cruz	Alberto		Lisboa: Conservatorio Nacional	15/03/1948
Borges da Cruz	Alberto		Lisboa: Conservatorio Nacional	24/02/1951
Borges da Cruz	Alberto		Lisboa: Conservatorio Nacional	02/04/1952
Buonafalce	Roberto		Lleida: II Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	08/09/1966
Burns	Patrick		XI Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	28/07/1975
Calero	Antonio		Cervera: IX Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	12/07/1973
Calero	Antonio		Cervera: X Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	24/07/1974
Candau	Agnes		Siena: Accademia Musicale Chigiana	07/09/1962
Castro de	José Gabriel		Lisboa: Conservatorio Nacional	15/03/1948
Chanut	Genieve		Lleida: IV Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	20/07/1968
Charalambos	Ekmektsoglou	(1913)	Siena	1956–1958
Chariarse	Leopoldo		Siena: Accademia Musicale Chigiana	06/09/1961
Chariarse	Leopoldo		Lleida: II Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	08/09/1966
Chariarse	Leopoldo		Lleida: III Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	23/08/1967
Chic	Ricardo	(1936) ⁴⁵²	Lleida: I Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	15/07/1965
Chic	Ricardo		Lleida: II Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	14/09/1966
Chic	Ricardo		Lleida: IV Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	20/07/1968
Chic	Ricardo		Lleida–Cervera: V Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	30/07/1969
Chic	Ricardo		Cervera: IX Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	12/07/1973
Chic	Ricardo		Barcelona	01/01/1959
Chiesa	Ruggero ⁴⁵³	(1933–1993)	Siena: Accademia Musicale Chigiana	09/09/1958
Chiesa	Ruggero		Siena: Accademia Musicale Chigiana	08/09/1959
Chiesa	Ruggero		Siena: Accademia Musicale Chigiana	08/09/1960
Clavera	Luis		Lleida: I Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	15/07/1965

⁴⁵² *Vide*: Francisco Herrera, , p. 483.

⁴⁵³ *Ibidem*, p. 484.

Colominas	José		Lleida: I Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	15/07/1965
Colominas	José		Lleida: II Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	14/09/1966
Constantinoff	Serge		Cervera: VIII Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	21/07/1972
Constantinoff	Serge		Cervera: IX Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	12/07/1973
Constantinoff	Serge		Cervera: X Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	24/07/1974
Cook	Federico	(1947)	Cervera: VIII Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	21/07/1972
Cook	Federico		Cervera: IX Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	12/07/1973
Cook	Federico		Cervera: X Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	24/07/1974
Cook	Federico		Cervera: XI Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	28/07/1975
Cornelup	Bernard		Cervera: VI Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	24/08/1970
Cornelup	Bernard		Cervera: VIII Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	21/07/1972
Corral Sancho	Emilia ⁴⁵⁴		Barcelona	1950
Corral Sancho	Emilia		Lisboa: Conservatorio Nacional	02/04/1952
Cubedo	Manuel		Siena: Accademia Musicale Chigiana	01/09/1957
Cubedo	Manuel		Siena: Accademia Musicale Chigiana	09/09/1958
Cueto	Ramón	(1932)	Barcelona	Hacia 1945
Cuevas	Ireneo		Siena: Accademia Musicale Chigiana	08/09/1960
D'Onofroff	Patrick Bailly		XI Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	28/07/1975
Daniels	Rose		Lleida: III Curso internacional de Guitarra y Vihuela	26/08/1967
Daniels	Rose		Lisboa: Conservatorio Nacional	04/06/1968
Daublin	Josete		XI Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	28/07/1975
De Angelis	Claudio	(1931)	Lleida: IV Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	20/07/1968
Deliev	Ilja Nicolav	(1905–1976)	París	Hacia 1960
Dias da Costa	Fortunato		Lisboa: Conservatorio Nacional	25/03/1954
Dos Santos Ferreira	Carlos Jorge		Lisboa: Conservatorio Nacional	24/02/1951
Dos Santos Ferreira	Carlos Jorge		Lisboa: Conservatorio Nacional	02/04/1952
Duarte Costa	José	(1921)	Lisboa: Conservatorio Nacional	15/03/1948
Duarte Costa	José		Lisboa: Conservatorio Nacional	02/04/1952
Dumond	Arnaud	(1950)	Lleida: IV Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	20/07/1968
Duvignau Bennet	Mireille		XI Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	28/07/1975
Echevarria	Juan		Cervera: X Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	24/07/1974
Edwards	John		Cervera: VII Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	23/07/1971

⁴⁵⁴ *Ibidem*, p. 1931.

⁴⁵⁵ *Ibidem*, p. 456.

Ehrlacher	Elisabeth		Cervera: X Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	24/07/1974
Ehrlacher	Elisabeth		Cervera: XI Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	28/07/1975
Escorihuela	José María	(1927) ⁴⁵⁶		Hacia 1950
Escurra	Edith	(1910–1933) ⁴⁵⁷	París	Hacia 1925
Falk-Vairant	Muriel		Lleida: IV Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	20/07/1968
Fampas	Dimitri	(1921–1996) ⁴⁵⁸	Siena: Accademia Musicale Chigiana	1953
Fenger	Lans Martin		Cervera: IX Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	12/07/1973
Fernández Lavie	Fernando	(1918) ⁴⁵⁹	Barcelona	Hacia 1943
Ferreira Rodríguez	Alexandre		Lisboa: Conservatorio Nacional	09/06/1969
Ferreira Rodríguez	Alexandre		Lleida–Cervera: V Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	30/07/1969
Ferrua	Anna		Siena: Accademia Musicale Chigiana	09/09/1958
Fry Cipriano	Julieta		Lisboa: Conservatorio Nacional	02/04/1952
García	Héctor	(1930)	Lleida: IV Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	20/07/1968
García	Héctor		Cervera: VII Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	23/07/1971
García	Héctor		Cervera: IX Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	12/07/1973
Gardot	Jean Christophe		Cervera: IX Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	12/07/1973
Garrige de la	Marc Lucien		Lleida: II Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	08/09/1966
Garrige de la	Marc Lucien		Lleida: III Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	26/08/1967
Garrige de la	Marc Lucien		Lleida: IV Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	20/07/1968
Gerti	Jenny		XI Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	28/07/1975
Girodon	Isabelle		Lisboa: Conservatorio Nacional	10/05/1960
Girodon	Isabelle		Lisboa: Conservatorio Nacional	07/05/1962
Goldschmidt	Augusta		Siena: Accademia Musicale Chigiana	07/09/1963
Goldschmidt	Augusta		Lleida: I Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	15/07/1965
Goldschmidt	Augusta		Lleida: I Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	17/07/1965
Gonzáles	Carmen		Siena: Accademia Musicale Chigiana	08/09/1959
Gonzáles	Carmen		Siena: Accademia Musicale Chigiana	08/09/1960
González	Carmen		Lisboa: Conservatorio Nacional	16/05/1963
Gorki Schmidt	Jyte	(1913) ⁴⁶⁰	Siena: Accademia Musicale Chigiana	06/09/1961
Gorki Schmidt	Jyte		Lleida: I Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	15/07/1965
Grenholm	Dan		Lisboa: Conservatorio Nacional	19/03/1956

⁴⁵⁶ *Ibidem*, p. 664.

⁴⁵⁷ *Ibidem*, p. 666.

⁴⁵⁸ *Ibidem*, p. 684.

⁴⁵⁹ *Ibidem*, p. 696.

⁴⁶⁰ *Ibidem*, p. 835.

Guimet	Jordi		Lleida: I Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	15/07/1965
Guimet	Jordi		Lleida: II Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	14/09/1966
Guimet	Jordi		Lleida: III Curso Internacional de guitarra y Vihuela	25/08/1967
Hartmann	Thomas		Lleida: I Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	15/07/1965
Hartmann	Thomas		Lleida: II Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	08/09/1966
Hartmann	Thomas		Lleida-Cervera: V Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	30/07/1969
Hartmann	Thomas		Cervera: VI Curso Internacional de Guitarra Laúd y Vihuela	24/08/1970
Hartmann	Thomas		Cervera: VII Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	23/07/1971
Havas	Maria Noëlle		Cervera: IX Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	12/07/1973
Havas	Maria Noëlle		Cervera: X Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	24/07/1974
Hinojosa	Carlos		Cervera: X Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	24/07/1974
Hinojosa Franco	Javier	(1934)	Lisboa: Conservatorio Nacional	03/05/1961
Hinojosa Franco	Javier		Siena: Accademia Musicale Chigiana	03/09/1961
Hinojosa Franco	Javier		Lisboa: Conservatorio Nacional	07/05/1962
Hinojosa Franco	Javier		Lisboa: Conservatorio Nacional	16/05/1963
Hinojosa Franco	Javier		Siena: Accademia Musicale Chigiana	07/09/1963
Hinojosa Franco	Javier		Lisboa: Conservatorio Nacional	16/05/1964
Hinojosa Franco	Javier		Lisboa: Conservatorio Nacional	21/05/1965
Hinojosa Franco	Javier		Lleida: I Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	15/07/1965
Hinojosa Franco	Javier		Lleida: II Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	16/09/1966
Hinojosa Franco	Javier		Lleida: III Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	25/08/1967
Hinojosa Franco	Javier		Lleida-Cervera: V Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	30/07/1969
Jeffery	Brian		Cervera: VIII Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	21/07/1972
Johansen	John Pele		XI Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	28/07/1975
Johnstone	Margaret		Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	24/07/1974
Jonson	Glen Pierre		XI Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	28/07/1975
Junquera	Regina		Lisboa: Conservatorio Nacional	15/03/1948
Junquera	Regina		Lisboa: Conservatorio Nacional	24/02/1951
Junquera	Regina		Lisboa: Conservatorio Nacional	25/03/1954
Junquera	Regina		Lisboa: Conservatorio Nacional	19/03/1956

Juusela	Arto	(1939)	Lleida: II Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	08/09/1966
Juusela	Arto		Lleida: III Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	23/08/1967
Kagoo	Takash		Cervera: VI Curso Internacional de Guitarra Laúd y Vihuela	24/08/1970
Kingsley	Victoria		Siena: Accademia Musicale Chigiana	09/09/1958
Lambden	Judith M.		Siena: Accademia Musicale Chigiana	07/09/1962
Lanson	Marie Nonne		Cervera: X Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	24/07/1974
Lanson	Marie Nonne		Cervera: XI Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	28/07/1975
Launay	Patrick		Lleida: IV Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	20/07/1968
Layec	Chantal		Siena: Accademia Musicale Chigiana	07/09/1962
Lawrence G.	Paul		Cervera: VI Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	24/08/1970
Le Bourgeois	Claude		Lleida: III Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	23/08/1967
Leonard	Steve		Cervera: VIII Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	21/07/1972
Lif	Gunnar		Lleida: IV Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	20/07/1968
Lindquist	Cecilia		Siena: Accademia Musicale Chigiana	08/09/1959
Lombardo	Philippe		Cervera: IX Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	12/07/1973
Lopátegui	José Luis		Lleida: IV Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	20/07/1968
Lopes e Silva	José Antonio		Lisboa: Conservatorio Nacional	04/05/1959
Lopes e Silva	José Antonio		Lisboa: Conservatorio Nacional	03/05/1961
Lopes e Silva	José Antonio		Lisboa: Conservatorio Nacional	07/05/1962
López	Luis		Lleida-Cervera: V Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	30/07/1969
López Fuentes	José		Lleida-Cervera: V Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	30/07/1969
Lowe	Jim		Cervera: XII Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	28/07/1976
Luconi	Giuseppe	(1928)	Siena: Accademia Musicale Chigiana	09/09/1958
Lusignan de	Constant		Lleida: II Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	08/09/1966
Lyra	Claudio		Lisboa: Conservatorio Nacional	03/05/1961
Mainz	Günter		Lleida-Cervera: V Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	30/07/1969
Malloy	Harvey		Cervera: VII Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	23/07/1971
Marrosu	Armando		Lleida: II Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	08/09/1966
Marrosu	Armando		Lleida: III Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	26/08/1967
Marrosu	Armando		Lleida: IV Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	20/07/1968
Marrosu	Armando		Lleida-Cervera: V Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	30/07/1969
Marrosu	Armando		Cervera: VII Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	23/07/1971
Marrosu	Armando		Cervera: VIII Curso Internacional de Guitarra Laúd y Vihuela	21/07/1972

Marrosu	Armando		Cervera: IX Curso Internacional de Guitarra Laúd y Vihuela	12/07/1973
Marrosu	Armando		Cervera: X Curso Internacional de Guitarra, laúd y vihuela	24/07/1974
Marten	Arvid		Lisboa: Conservatorio Nacional	03/05/1961
Marten	Arvid		Lisboa: Conservatorio Nacional	16/05/1964
Martí	Andrés		Lleida: II Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	08/09/1966
Martínez	Antonio		Lleida: III Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	23/08/1967
Martínez Serrano	América	(1922) ⁴⁶¹		Hacia 1960
Mazmanian	Vrouyr	(1904) ⁴⁶²	París	Hacia 1930
McCormack	Brendan		Lleida: III Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	23/08/1967
Mercadé	Isidro		Lleida: I Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	15/07/1965
Mercadé	Isidro		Lleida: II Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	08/09/1966
Mercadé	Isidro		Lleida: III Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	23/08/1967
Messina	Lucia		Siena: Accademia Musicale Chigiana	03/09/1961
Milho da Rosa	Francisco		Lisboa: Conservatorio Nacional	15/03/1948
Mirza Kamal	Turan		Lleida: II Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	08/09/1966
Montagut	Jorge		Cervera: X Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	24/07/1974
Montagut	Jorge		Cervera: XI Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	28/07/1975
Morais	Manuel Antonio		Lisboa: Conservatorio Nacional	16/03/1963
Morais	Manuel Antonio		Lisboa: Conservatorio Nacional	16/05/1964
Morais	Manuel Antonio		Lisboa: Conservatorio Nacional	04/06/1968
Morais	Manuel Antonio		Lleida: II Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	16/09/1966
Morais	Manuel Antonio		Lleida: III Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	25/08/1967
Morais	Manuel Antonio		Lleida: IV Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	20/07/1968
Moser	Wolf	(1937) ⁴⁶³		Hacia 1960
Nicola	Isaac	(1916) ⁴⁶⁴	París	1939
Norman	John		Siena: Accademia Musicale Chigiana	08/09/1959
Nunes Ávila	Francisco Manuel		Lisboa: Conservatorio Nacional	21/05/1965
Nunes Ávila	Francisco Manuel		Lisboa: Conservatorio Nacional	04/06/1968
Osuna	María Isabel		Cervera: IX Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	12/07/1973
Osuna	María Isabel		Cervera: X Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	24/07/1974
Osuna	María Isabel		Cervera: XI Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	28/07/1975
Padovani	Elena	(1923) ⁴⁶⁵	Siena	

⁴⁶¹ *Ibidem*, p.1268.

⁴⁶² *Ibidem*, p. 1289.

⁴⁶³ *Ibidem*, p. 1379.

⁴⁶⁴ *Vide*: Aldo Rodríguez, *Isaac Nicola, maestro de maestros*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1997, pp. 31-44.

⁴⁶⁵ *Vide*: Francisco Herrera, , p. 1514.

Pecanin	Beatriz		XI Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	28/07/1975
Penna	Anna		Siena: Accademia Musicale Chigiana	03/09/1961
Pennington	Neil		Lleida-Cervera: V Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	30/07/1969
Pennington	Neil		Cervera: VI Curso Internacional de Guitarra Laúd y Vihuela	24/08/1970
Peña Marciao	Sebastiao		Lisboa: Conservatorio Nacional	16/05/1964
Peres	Mello		Lisboa: Conservatorio Nacional	24/02/1951
Phillips	Robert		Siena: Accademia Musicale Chigiana	01/09/1957
Phillips	Robert		Lisboa: Conservatorio Nacional	10/05/1960
Pierce	Roger		Cervera: VIII Curso Internacional de Guitarra Laúd y Vihuela	21/07/1972
Pierce	Laura		Cervera: VIII Curso Internacional de Guitarra Laúd y Vihuela	21/07/1972
Piger	Gilbert		XI Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	28/07/1975
Piñeiro Magy	José Antonio	(1941)	Lisboa: Conservatorio Nacional	04/06/1968
Piñeiro Magy	José Antonio		Lisboa: Conservatorio Nacional	20/07/1968
Piñeiro Magy	José Antonio		Lisboa: Conservatorio Nacional	09/07/1969
Piñeiro Magy	José Antonio		Lleida-Cervera: V Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	30/07/1969
Ponce	Alberto	(1935)	Barcelona: Conservatorio Municipal de Música	1945
Ponce	Alberto		Siena: Accademia Musicale Chigiana	09/09/1958
Ponce	Alberto		Lisboa: Conservatorio Nacional	04/05/1959
Ponce	Alberto		Siena: Accademia Musicale Chigiana	08/09/1959
Ponce	Alberto		Lisboa: Conservatorio Nacional	30/04/1960
Ponce	Alberto		Lisboa: Conservatorio Nacional	10/05/1960
Ponce	Alberto		Siena: Accademia Musicale Chigiana	08/09/1960
Ponce	Alberto		Lisboa: Conservatorio Nacional	03/05/1961
Ponce	Alberto		Siena: Accademia Musicale Chigiana	03/09/1961
Ponce	Alberto		Siena: Accademia Musicale Chigiana	07/09/1962
Ponce	Alberto		Siena: Accademia Musicale Chigiana	07/09/1963
Ponce	Alberto		Lleida: I Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	15/07/1965
Ponce de León	Griselda	(1934) ⁴⁶⁶	Siena	1961
Proakis	Costas	(1910-1968) ⁴⁶⁷	Barcelona	Hacia 1945
Purcell	Ronald C.	(1932)	Lisboa: Conservatorio Nacional	09/06/1969
Purcell	Ronald C.		Lleida-Cervera: V Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	30/07/1969
Purcell	Ronald C.		Cervera: VI Curso Internacional de Guitarra Laúd y Vihuela	24/08/1970
Purcell	Ronald C.		Cervera: VII Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	23/07/1971
Quevedo	Javier	(1943)	Lleida: II Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	14/09/1966
Quevedo	Javier		Lisboa: Conservatorio Nacional	04/06/1968
Quevedo	Javier		Lleida: IV Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	20/07/1968
Raymond	Jean Marie		XI Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	28/07/1975

⁴⁶⁶ *Ibidem*, p. 1603.

⁴⁶⁷ *Ibidem*, p. 1623.

Rebours	Gerard	(1950)	Cervera: X Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	24/07/1974
Rebours	Gerard		Cervera: XI Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	28/07/1975
Rebours	Gerard		Cervera: XII Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	28/07/1976
Rekas	Stephen		Cervera: X Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	24/07/1974
Reyes	Lilia Teresita		Siena: Accademia Musicale Chigiana	08/09/1960
Ribas	Paul		Cervera: X Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	24/07/1974
Robert	María Adelaide		Lisboa: Conservatorio Nacional	25/03/1954
Robert	María Adelaide		Siena: Accademia Musicale Chigiana	01/09/1957
Robert	María Adelaide		Siena: Accademia Musicale Chigiana	09/09/1958
Robert	María Adelaide		Siena: Accademia Musicale Chigiana	08/09/1959
Robert	María Adelaide		Lisboa: Conservatorio Nacional	11/05/1962
Robert	María Adelaide		Lleida: II Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	16/09/1966
Robert	María Adelaide		Lleida: III Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	25/08/1967
Robert	María Adelaide		Lleida: IV Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	20/07/1968
Robert	María Adelaide		Cervera: VII Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	23/07/1971
Robert	María Adelaide		Cervera: VIII Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	24/07/1972
Robert	María Adelaide		Cervera: IX Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	12/07/1973
Robert	María Adelaide		Cervera: X Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	24/07/1974
Roberts	John		Lisboa: Conservatorio Nacional	24/02/1951
Roberts	John		Lleida: II Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	08/09/1966
Roberts	John		Lleida: III Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	08/09/1966 23/08/1967
Roberts	John		Lleida: IV Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	20/07/1968
Roberts	John		Cervera: VI Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	24/08/1970
Roberts	Sara		Lleida: III Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	23/08/1967
Rodríguez	Melchor	(1943) ⁴⁶⁸	Lleida	Hacia 1965
Rodríguez Hernández	Alfonso Enrique		Lisboa: Conservatorio Nacional	21/05/1965
Rodríguez Morais	Domingos		Lleida-Cervera: V Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	30/07/1969
Rodríguez Morais	Domingos		Cervera: VI Curso Internacional de Guitarra Laúd y Vihuela	24/08/1970
Rodríguez Yagüe	Juan Víctor		Cervera: IX Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	12/07/1973
Rodríguez Yagüe	Juan Víctor		Cervera: X Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	24/07/1974
Rogez	Francoise		Siena: Accademia Musicale Chigiana	03/09/1961

⁴⁶⁸ *Ibidem*, p. 1766.

Rosset	Maurice		Lleida: IV Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	20/07/1968
Rosset	Maurice		Lleida: IV Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	20/07/1968
Rosseti	Luciano		Cervera: VIII Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	21/07/1972
Rosseti	Luciano		Cervera: IX Curso Internacional de Guitarra Laúd y Vihuela	12/07/1973
Roxo Ferreira	Luis Filipe		Lisboa: Conservatorio Nacional	16/05/1964
Russell	Craig	(1951)	Cervera: VIII Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	21/07/1972
Russell	Craig		Cervera: X Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	24/07/1974
Russell	Craig		Cervera: XII Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	28/07/1976
Sánchez	Raúl		Lleida: IV Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	20/07/1968
Sánchez Benimeli	Mariangeles	(1942) ⁴⁶⁹	Siena	Hacia 1960
Sánchez Tapia	Alba		Siena: Accademia Musicale Chigiana	03/09/1961
Sánchez Tapia	Alba		Siena: Accademia Musicale Chigiana	07/09/1962
Sandoval	Christopher		Cervera: XII Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	28/07/1976
Santerre	Michelle		Lisboa: Conservatorio Nacional	10/05/1960
Sao Marcos	María Livia	(1942)	Lisboa: Conservatorio Nacional	16/05/1964
Sao Marcos	María Livia		Lisboa: Conservatorio Nacional	09/06/1969
Sao Marcos	María Livia		Lleida-Cervera: V Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	30/07/1969
Saudargas	Alex		Lleida-Cervera: V Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	30/07/1969
Saudargas	Alex		Cervera: VIII Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	21/07/1972
Scammon	John		Cervera: VIII Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	21/07/1972
Schalk	Vera V. D.		Lleida: III Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	23/08/1967
Sendis	Gustavo		Cervera: VI Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	24/08/1970
Serra	Antonio	(1923) ⁴⁷⁰	Barcelona	ca. 1930
Serrando	José María		Lleida: I Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	15/07/1965
Serrando	José María		Lleida: II Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	08/09/1966
Serrando	José María		Lleida-Cervera: V Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	30/07/1969
Sholin	Norman		Cervera: VIII Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	21/07/1972
Sholin	Norman		Cervera: IX Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	12/07/1973
Sierra Fortuny	José María	(1925) ⁴⁷¹	Lisboa: Conservatorio Nacional	25/03/1954
Smith	Hopkinson		Cervera: VII Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	23/07/1971

⁴⁶⁹ *Ibidem*, p. 1848.

⁴⁷⁰ *Ibidem*, p. 1938.

⁴⁷¹ Vide: Juan Riera, «La guitarra y guitarristas leridanos», en Caliu Ilerdenc, Lleida, Artes Gráficas Ilerda, 1958, pp. 35-37.

Smith	Hopkinson		Cervera: VIII Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	21/07/1972
Smith	Hopkinson		Cervera: IX Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	12/07/1973
Smith	Sally		Cervera: VI Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	24/08/1970
Smith	Sally		Cervera: VII Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	23/07/1971
Smith	Sally		Cervera: VIII Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	24/07/1972
Smith	Sally		Cervera: IX Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	02/07/1973
Sousa de	Valentim		Lisboa: Conservatorio Nacional	15/03/1948
Sousa de	Valentim		Lisboa: Conservatorio Nacional	24/02/1951
Sousa de	Valentim		Lisboa: Conservatorio Nacional	02/04/1952
Sousa de	Ignez		Lisboa: Conservatorio Nacional	24/02/1951
Steve	Leonard		Cervera: IX Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	12/07/1973
Stoumbis	Christine		Cervera: IX Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	12/07/1973
Sublete	Ned		Cervera: VII Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	23/07/1971
Sullivan	Robert Paul		Cervera: VIII Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	21/07/1972
Sullivan	Robert Paul		Cervera: IX Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	12/07/1973
Sullivan	Robert Paul		Cervera: XI Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	28/07/1975
Sullivan	Robert Paul		Cervera: XII Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	28/07/1976
Tagore	Eli	(1930)	Lisboa: Conservatorio Nacional	12/04/1955
Tapajos	Sebastiao	(1943) ⁴⁷²	Lisboa: Conservatorio Nacional	Hacia 1960
Tapinian	Al		XI Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	28/07/1975
Taylor	Gerard		Lleida: IV Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	20/07/1968
Tchotoua	Charles		Lleida: III Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	23/08/1967
Thomatos	Spiro	(1942) ⁴⁷³	Siena	Hacia 1960
	Carles	(1960) ⁴⁷⁴	Cervera	1976
Troufa Real	José Deodoro		Lisboa: Conservatorio Nacional	16/05/1964
Troufa Real	José Deodoro		Lisboa: Conservatorio Nacional	21/05/1965
Ubiria	Ignacio		Lleida: I Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	15/07/1965
Van der Staak	Pieter	(1931)	Siena: Accademia Musicale Chigiana	01/09/1957
Verdú Arlandis	José María		Siena: Accademia Musicale Chigiana	08/09/1959
Verdú Arlandis	José María		Lisboa: Conservatorio Nacional	10/05/1960
Verdú Arlandis	José María		Lisboa: Conservatorio Nacional	03/05/1961
Verdú Arlandis	José María		Siena: Accademia Musicale Chigiana	03/09/1961
Verdú Arlandis	José María		Lisboa: Conservatorio Nacional	07/05/1962
Verdú Arlandis	José María		Lisboa: Conservatorio Nacional	16/05/1963
Verdú Arlandis	José María		Siena: Accademia Musicale Chigiana	07/09/1963

⁴⁷² Vide: Francisco Herrera, , p. 2057.

⁴⁷³ *Ibidem*, p. 2111.

⁴⁷⁴ *Ibidem*, p. 2133.

Verlet	Blandine		Siena: Accademia Musicale Chigiana	07/09/1962
Vick	George		Cervera: IX Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	12/07/1973
Vidal	Jean Marc		Cervera: X Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	24/07/1974
Vidal	Jean Marc		Cervera: XI Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	28/07/1975
Vierling	Maria Antonia		Lisboa: Conservatorio Nacional	15/03/1948
Vierling	Maria Antonia		Lisboa: Conservatorio Nacional	24/02/1951
Vierling	Maria Antonia		Lisboa: Conservatorio Nacional	02/04/1952
Vierling	Maria Antonia		Lisboa: Conservatorio Nacional	25/03/1954
Vierling	Maria Antonia		Lisboa: Conservatorio Nacional	19/03/1956
Villey	Isabelle	(1953)	Cervera: X Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	24/07/1974
Visser	Deck		Siena: Accademia Musicale Chigiana	01/09/1957
Volta	Alessandro Francesco		XI Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	28/07/1975
Wademan	Bengt		Siena: Accademia Musicale Chigiana	09/09/1958
Wademan	Bengt		Lisboa: Conservatorio Nacional	04/05/1959
Wademan	Bengt		Lisboa: Conservatorio Nacional	10/05/1960
Wademan	Bengt		Lisboa: Conservatorio Nacional	03/05/1961
Wademan	Bengt		Lisboa: Conservatorio Nacional	07/05/1962
Wademan	Bengt		Lisboa: Conservatorio Nacional	16/05/1964
Wademan	Bengt		Lisboa: Conservatorio Nacional	21/05/1965
Warner Greune	Herbert Heinz		Lisboa: Conservatorio Nacional	10/05/1960
Washington	Sadie		Siena: Accademia Musicale Chigiana	01/09/1957
Watanabe	Shin		Cervera: VI Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	24/08/1970
Webster	Melisa		Cervera: IX Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	12/07/1973
Wiley	Scot		Lleida: IV Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	20/07/1968
Yacopi	José ⁴⁷⁵		París	Hacia 1950
Yakeley	June		Cervera: VIII Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	21/07/1972
Yakeley	June		Cervera: XII Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	28/07/1976
Yokohama	Mitsuo		Lleida-Cervera: V Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	30/07/1969
Yoshida	Kozo		Lleida: I Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	15/07/1965
Zuidervliet	Ineke		Lleida: III Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	23/08/1967

⁴⁷⁵ Vide: *Ibidem*, p. 2224.

ÍNDICE GENERAL

7	PRESENTACIÓN
9	INTRODUCCIÓN
15	Primera parte: Estudio biográfico
17	1. CONTEXTO HISTÓRICO
18	El mundo en tiempos de Pujol: 1886–1980
19	La guitarra en tiempos de Pujol
21	Romanticismo español y guitarra
23	La guitarra en Lleida
25	2. EMILIO PUJOL: GUITARRISTA
26	Los años de formación
38	Los programas de Pujol
39	La década de 1930: los conciertos históricos
41	Los conciertos de Pujol
50	Las grabaciones de Pujol
53	3. EMILIO PUJOL: MAESTRO
54	La Escuela Razonada de la Guitarra
59	De 1940 a 1963: los cursos internacionales
62	Los discípulos de Pujol
63	Los cursos internacionales de Lleida y Cervera
65	4. EMILIO PUJOL: MUSICÓLOGO
69	La Bibliothèque de Musique Ancienne et Moderne pour Guitare
81	5. EMILIO PUJOL: COMPOSITOR
83	La obra compositiva
89	Las canciones tradicionales de Pujol
89	<i>Añada Zortzico</i>
90	<i>Els Tres Tambors Aquelarre</i>
90	<i>El Cant dels Ocells</i>
102	Los estudios y ejercicios
109	Permanencia de la obra de Pujol

113	CONSIDERACIONES FINALES
113	La obra compositiva de Emilio Pujol
115	Pujol y la escuela de Tárrega
115	Emilio Pujol como paradigma de la práctica profesional a principios del siglo xx
119	Segunda parte: Catálogo de la obra compositiva de Emilio Pujol
121	MODO DE EMPLEO
125	CATÁLOGO
199	LISTA DE TÍTULOS DEL CATÁLOGO
205	DIRECTORIO DE FUENTES
207	BIBLIOGRAFÍA
215	Anexo I. Las publicaciones de Pujol en París, éditions Max Eschig
227	Anexo II. Los discípulos de Pujol

La música para guitarra de Emilio Pujol,
se terminó de imprimir el 30 de marzo de 2021 en los talleres de Integra.
Arista número 2086, colonia Villaseñor, 44600,
Guadalajara, Jalisco, México.

La edición constó de 300 ejemplares.

Policromía Servicios Editoriales S. de R. L. de C. V.
Calle Escuela Normal número 401-1, colonia Sierra de Álica, 98050
Zacatecas, Zacatecas, México.
www.sepolicromia.com
policromiaediciones@gmail.com

Cuidado de edición:
Yolanda Alonso, coordinación editorial
Miguel Ángel Cid, diseño editorial
Alberto Fernández, corrección
José Manuel Taboada, diagramación