

# Sonárra lo grande

## Entrevista con Pablo Sainz Villegas

POR **Leopoldo NERI DE CASO**

**E**l negocio de la música clásica es, en pocas palabras, un mundo minoritario en su difusión, asimétrico en la selección del repertorio y laberíntico en su gestión, pero el protagonista de nuestro encuentro, el guitarrista Pablo Sainz Villegas (Logroño, 1977), llama la atención por haber sabido acomodar su talento y musicalidad a ese ecosistema tan particular de una manera muy inteligente. Detrás de su sonrisa amplia y sincera se esconde una calculada estrategia artística que, basada en el estudio, la reflexión y la determinación, entre otros factores, le ha permitido alcanzar logros musicales de primer orden y ser considerado, en la actualidad, uno de los intérpretes españoles con mayor proyección artística internacional.

Nuestra cita se desarrolla en el Hotel Washington Irving de Granada, un edificio con su propia intrahistoria guitarrística. Regino Sainz de la Maza siempre lo prefirió al lujoso Alhambra Palace cuando acudía a los Cursos Manuel de Falla en los años setenta del siglo pasado por su vieja y entrañable amistad con el antiguo propietario, Antonio Velázquez. Sainz Villegas posee raíces castellanas al igual que el maestro burgalés –sus padres son

FOTOGRAFÍAS: Colección particular de Pablo SAINZ VILLEGAS

oriundos de Burgos y Palencia–, pero su personalidad es, en comparación con la recia y austera de este, más flexible, cercana, cosmopolita, de un entusiasmo contagioso y un discurso chisporroteante.

El Festival Internacional de Música y Danza de Granada le ha elegido en su 70 edición para conmemorar los recitales que en 1952 Andrés Segovia ofreció en el Teatro Isabel La Católica como cierre de aquel año inaugural. Por ello, al equipo editorial de *Roseta* le ha parecido muy a propósito publicar esta entrevista ahora que el guitarrista está disfrutando uno de los momentos más dulces de su carrera.

**LEOPOLDO NERI:** La primera ocasión que fuiste invitado por el Festival, en 2018, tocaste en el Corral del Carbón, pero en esta segunda oportunidad has tenido el privilegio de presentarte en el Patio de los Arrayanes. ¿Qué tal ha sido la experiencia?

**PABLO SAINZ VILLEGAS:** Muy emocionante, entrañable, memorable, es un

día que recordaré toda mi vida. Granada, La Alhambra, tienen una energía especial, de recogimiento; pero sentarse en el Patio de los Arrayanes, en el espacio que ha sido ocupado por cientos de ilustres músicos en estas setenta ediciones, y homenajeando

el regreso de Andrés Segovia a los escenarios españoles con el repertorio que él hizo internacional, fue algo mágico y, a la vez, de una enorme responsabilidad. Recuerdo que mientras tocaba escuché el ladrido de un perro en la lejanía o el correr del agua.

Todo ello produjo una atmósfera inigualable y, en ese momento, lo que hice fue entregarme por completo a la música. Para el público asistente creo que también fue una velada muy especial.

**L.N.:** Eres el primer guitarrista en tocar a solo en el Carnegie Hall de Nueva York desde la última vez que lo hizo Andrés Segovia en 1983. La prensa te ha calificado como su «gran heredero». Esta afirmación, ¿es una responsabilidad que te presiona o es un halago al que no le haces mucho caso?

**P.S.V.:** Es una responsabilidad. Andrés Segovia fue quien popularizó la guitarra y la introdujo en el Carnegie Hall, en el Lincoln Center, en todos los templos importantes de la música clásica. Y no solo eso, su figura fue más allá del propio instrumento ya que llegó a la gente de la calle, y eso para mí es un factor que me motiva e inspira constantemente, porque la guitarra tiene ese potencial: el de conectar fácilmente con todo el mundo, trascender el ámbito de la música clásica, y ser un puente entre esta y otros estilos donde el instrumento es un elemento natural, como en el flamenco, el pop o el jazz. Todos los intérpretes tenemos un compromiso sagrado con el escenario, con el público, con la música que compartimos, pero cuando estás en una posición de cierto liderazgo, vamos a decir, junto con otros guitarristas internacionales, es un deber dar lo mejor de nosotros mismos y aspirar a continuar la senda iniciada por Andrés Segovia.

**L.N.:** ¿Crees que todos los aspectos del legado de Segovia (grabaciones, técnica, digitaciones, repertorio, etc.) siguen teniendo absoluta vigencia para la guitarra del siglo XXI?

**P.S.V.:** No lo creo. Hay que pensar que Andrés Segovia vivió en una época en la que todavía no había

aviones y sus primeros viajes a Sudamérica los hizo en barco. Lo que quiero decir con esto es que es hijo de una época muy determinada, heredera del postromanticismo. Su visión del mundo y de la música se ve reflejada en su manera de tocar, en las piezas que seleccionaba, en sus digitaciones tan personales, en esos vibratos, en esos *rubatos*, en ese irse a la tercera cuerda... Creo que todo esto está conectado con su personalidad y el tiempo que le tocó vivir (una continuación de la época de Chopin o de las *soirées* de Tárrega) y en el que la música se percibía desde otra perspectiva; pero como intérprete actual tengo la oportunidad de definir mis propias ideas musicales y las digitaciones que manejo definen en gran medida lo que quiero expresar.

**L.N.:** ¿Qué aspectos de su figura han influido más en tu formación como intérprete?

**P.S.V.:** Para mí su personalidad y mentalidad. Lo primero está detrás de un sonido soberbio y personal, o de un vibrato que cuando uno lo escucha en una grabación sabes que es de Segovia. Además, fue capaz de construir un repertorio y una técnica única, auténtica, muy unida a su musicalidad. Es el sello de los grandes artistas. Te puede gustar más o menos, pero era Segovia. Es como cuando observas un cuadro y reconoces que es un Picasso o un Monet. En cuanto a su mentalidad y su ambición, que pienso que van de la mano en su caso, hizo que pudiera llevar la guitarra desde Linares al Carnegie Hall. Soñó a lo grande, y eso es algo a lo que invito a todos los guitarristas, porque tenemos un instrumento maravilloso con el que, en ocasiones, y esto lo comentaba con los estudiantes estos días, nos podemos crear auto limitaciones, creencias que nos acompañan desde que nacemos, como que la guitarra

suen a poco y que para un auditorio de tres mil personas necesitas amplificación. Yo invito a explorar los límites de nuestra mente. En este sentido, pienso que debemos flexibilizar nuestra visión en torno al instrumento revisando o cuestionando nuestras ideas en aspectos como, por ejemplo, el repertorio, la técnica, la producción del sonido o la funcionalidad de la mano derecha, y eso conlleva un cambio de mentalidad y ser conscientes del valor de la guitarra. Nosotros no tenemos un Beethoven o un Mozart, pero sí *Recuerdos de la Alhambra* o el *Aranjuez...*, piezas únicas. En definitiva, suficiente repertorio para celebrar un instrumento muy cercano al corazón de las personas y con unos recursos expresivos únicos.

**L.N.:** Siguiendo el hilo segoviano, uno de los paralelismos que encuentro entre su trayectoria concertística y la tuya es que ambos encontrasteis en Estados Unidos la plataforma ideal para construir una carrera. Has estado viviendo allí más de veinte años, ¿hasta qué punto es necesario, en la actualidad, formar parte del sistema artístico de aquel país?

**P.S.V.:** Ha sido mi camino, mi elección, pero eso no quiere decir que sea el único. Construir una carrera es el sumatorio de cualidades personales, talento, persistencia, determinación, estrategia y la creación de una realidad a través de lo propio. Pero de todos estos factores tal vez destacaría la determinación de hacer tu sueño realidad. En mi caso tuvieron que pasar diez años, de los 19 a los 29 años, para que tuviera mi primer mánager a quien estuve llamando todos los años hasta que finalmente estuve en su *roaster* de artistas. Por lo tanto, el hecho de ir a Estados Unidos no es condición *sine qua non* para construir una carrera, pero en mi caso sí que ha sido importante.

«Construir una carrera es el sumatorio de cualidades personales, talento, persistencia, determinación, estrategia y la creación de una realidad a través de lo propio»



Pablo Sainz Villegas sostiene el manuscrito de *En los trigales*, de Rodrigo, en presencia de la hija del compositor, Cecilia Rodrigo

**L.N.:** En ese camino, Nueva York ha jugado un papel relevante.

**P.S.V.:** Esa ciudad me atraía mucho. Eso sí, pude instalarme allí gracias a que entré en la Manhattan School of Music y a que recibí becas. En aquel tiempo tenía la certeza de que Nueva York era uno de epicentros de la música clásica y donde se encontraban algunas de las mejores agencias de *management*. Mi instinto me decía que si yo estaba en aquel entorno sería más fácil que me pasaran más cosas buenas que si me encontraba en España. No obstante, hasta que conseguí formar parte de la agencia que yo quería, CAMI Music, que es con quien estoy ahora, tuve que pasar antes por muchas otras; pasaron veinte años.

**L.N.:** Lo digo porque Estados Unidos posee un mecenazgo privado muy potente.

En este sentido, ¿el intérprete es más valorado o financiado allí o en Europa?  
**P.S.V.:** Estados Unidos es el país capitalista por excelencia y en el que el arte está en manos privadas, eso es cierto, pero mi carrera se ha desarrollado internacionalmente. Eso sí, este año es cuando he podido debutar con la Orquesta Nacional de España u ofrecer recitales por toda la geografía nacional después de haber tocado con la Filarmónica de Berlín, la de Chicago, la de Nueva York, la de Moscú, la de Israel o la de Los Ángeles en el Hollywood Bowl. Con esto quiero decir, puesto en perspectiva y dicho con cariño, que debemos amar y valorar más lo que tenemos, porque en España hay mucho talento. Existen muchos artis-

tas españoles que, en algún momento, nos hemos tenido que ir fuera y reconozco que el desarrollo de mi carrera no hubiera sido igual si me hubiera quedado en España. Apoyemos nuestro talento, que lo hay, mucho y bueno.

**L.N.:** Claro, aquí nos tropezamos con esa extendida mentalidad cultural española de desinterés por lo nuestro.

**P.S.V.:** Sí, pero desde la posición artística en la que me encuentro me veo en la obligación moral de reivindicar con todas mis fuerzas el valor de la guitarra porque está íntimamente ligado a nuestro país y a una cultura, la española. En este sentido, invito a las instituciones públicas a hacer más en pro del instrumento. El sonido de la guitarra es patrimonio inmaterial de nuestra historia. Es nuestro ins-

trumento y al mismo tiempo el más universal de nuestra cultura.

**L.N.:** En la actualidad, tu carrera musical vive un momento dorado y, a diferencia de muchos guitarristas de tu generación, se ha desarrollado fuera del entorno de los festivales de guitarra ya que te has podido introducir directamente en los circuitos filarmónicos internacionales.

**P.S.V.:** Lo decía antes, es una cuestión de mentalidad. Por alguna razón que desconozco, desde mi adolescencia he querido tocar para gente en general, y me daba igual dónde. Recuerdo que la primera vez que me subí a un escenario a los 7 años fue en un teatrillo de Logroño al que fueron amigos y familia. La experiencia me encantó y ya entonces empecé a visitar residencias de ancianos los domingos. Luego, con 14 o 15 años, fui dando recitales por pueblos de La Rioja en donde el público estaba formado por los

labradores de ese lugar. Yo era tremendamente feliz y veía a la gente emocionada. Los festivales de guitarra desempeñan una función maravillosa ya que han creado un sustrato de intérpretes con un nivel técnico y musical extraordinario, pero en aquel entonces no quería tocar en festivales de guitarra donde el público guitarrista conocía el repertorio. Por el contrario, yo soñaba con tocar para

## «El sonido de la guitarra es patrimonio inmaterial de nuestra historia»

gente a la que aspiraba sorprender con la frescura y cercanía de nuestro instrumento.

**L.N.:** Eso que comentas es cierto, pero también observo una cierta endogamia en esos encuentros que hasta cierto punto es contraproducente.

**P.S.V.:** Sí, creo que después de que Segovia llevara la guitarra a los grandes auditorios, nuestro instrumento se mantuvo durante algunas décadas en los principales centros de la música clásica. Julian Bream, por ejemplo, solía tocar cada año un recital a solo en el Avery Fisher Hall del Lincoln Center de Nueva York. Luego, poco a poco la guitarra fue saliendo de estas salas y de forma natural empezó a reclirse en los festivales de guitarra creando un sustrato para cientos de jóvenes estudiantes. Por eso pienso que estamos en una buena posición para relanzar esa proyección del instrumento, pero es responsabilidad de todos el soñar en grande, dando lo mejor de nosotros mismos. Cada vez que salimos a un escenario debemos de tomárnoslo como una oportunidad para poner en lo más alto a la guitarra. Así lo pensé la primera vez que aparecí en el teatrillo de Logroño o cuando me presenté con la Sinfónica de Chicago o la Filarmónica de Berlín.

**L.N.:** En todo este proceso complejo de construcción de una carrera musical, ¿qué papel juegan los concursos? ¿piensas que sigue siendo el único camino para el lanzamiento artístico de un guitarrista?

**P.S.V.:** Para mí fueron una plataforma y, a temporadas, la única manera que tenía de estar encima de un escenario o estudiar nuevo repertorio. Tengo que reconocer que aprendí muchísimo, sobre todo de



Saludando al Dalai Lama

cómo concentrarme para cada una de las fases o de cómo focalizar o dosificar el esfuerzo durante una interpretación. Estas herramientas me han sido luego muy útiles en mi vida profesional. Tengo treinta y tantos premios en concursos internacionales, pero siendo realista solo tres me han dado verdaderas oportunidades profesionales. El primero fue el de Juventudes Musicales de España ya que me proporcionó recitales en pequeñas salas que disfruté muchísimo. Luego tengo que destacar el Certamen Internacional de Guitarra «Francisco Tárrega» de Benicàssim, que era uno de los concursos que yo soñaba ganar desde que era niño. Fui dos años: en la primera ocasión llegué hasta semifinales y en la segunda lo gané, en 2003. Esa victoria me proporcionó una grabación con Naxos (mi primer disco). El tercer concurso fue el Parkening International Guitar Competition de 2006 donde obtuve la medalla de oro, y que me sirvió para empezar a trabajar con un mánager. La figura del mánager también ha cambiado mucho en las últimas décadas.

**L.N.:** ¿Sí? ¿en qué sentido?

**P.S.V.:** Antes un mánager era una persona visionaria, que creía en tus posibilidades artísticas futuras e invertía meses, o a veces años, antes de que fueras rentable. Por el contrario, en estos momentos lo que se pide a un artista es que esté dando resultados desde el primer año. Por lo tanto, si no tienes una grabación, un *press-kit*, fotos, una web y, sobre todo, conciertos, a un mánager quizás no le interesen. Ese momento es muy delicado ya que tienes que plantearte cómo enfocar tu carrera y, en ese instante, solo estas tú y nada más que tú para crear un jardín creativo al-

rededor de quién eres como artista. El creer en mí mismo ha sido un elemento importante en mi carrera.

**L.N.:** Pero volvamos a los concursos. El que te abrió el mercado americano fue el Parkening International Guitar Competition en 2006.

**P.S.V.:** Sí. El concurso ofrecía los premios más altos de la historia y su medalla de oro te proporcionaba una persona que hacía las funciones de mánager, y que te buscaba oportunidades musicales en Estados Unidos. Así es como empecé a tocar en ese país. Al poco tiempo, tras recibir buenas críticas, el mánager de España me contrató y todo empezó a enlazarse. Luego, después esos tres años, necesité a otro mánager y pasé una etapa complicada ya que uno no funcionó y

▼ Con la Filarmónica de Los Angeles bajo la dirección de Plácido Domingo en los Hollywood Bowling Foto: Pepe Domingo



otro medio, medio... Tocar bien, tener talento, buscar la excelencia son ingredientes esenciales en una carrera, pero también tienes que dedicar mucho tiempo y esfuerzo a otros aspectos más, podríamos decir, funcionales como las horas que tienes que pasar enfrente del ordenador. A los 29 años, después de ganar el Parkening, dejé de participar en concursos y me dediqué enteramente a desarrollar mi carrera de conciertos.

**L.N.:** ¿Has solicitado becas a instituciones españolas para financiar tu carrera?

**P.S.V.:** Sí. Muchas de ellas fueron nacionales, porque yo solicité todo: la de La Caixa, la Fulbright e, incluso, unas que ofrecían en Galicia. Durante 10 años fui consiguiendo financiación para pagar mis

► Con la Filarmónica de Berlín bajo la dirección de Kirill Petrenko



estudios en la Manhattan School of Music. A veces me las denegaban también. La Fulbright, por ejemplo, me la denegaron dos años, pero al tercero la conseguí. Entonces, volvemos a lo que comentaba antes: determinación, que tiene que venir unida a un plan de actuación, una estrategia que en mi caso me permitiera vivir en Nueva York sin dar clase 8 horas al día. Recuerdo que cuando no tenía un mánager consolidado, ni conciertos, ni concursos, creé un proyecto social totalmente filantrópico colaborando con dos fundaciones, una de Tijuana y otra de San Diego, y con las que toqué durante cuatro años para más de 45.000 niños y jóvenes en cientos de conciertos. Cada día acudía a cuatro o cinco colegios y les ofrecía una hora de música, les contaba historias relacionadas con la guitarra, les inspi-

raba de algún modo. Todo esto te va curtiendo como artista y ser humano, y te conforma una personalidad propia, tan necesaria para un intérprete.

**L.N.:** Una pieza que solías interpretar en los concursos, y que sigue permaneciendo en tu repertorio, es la *Fantasia*, de Robert Gerhard, una obra que estudiaste durante tu etapa formativa en el Conservatorio Superior de Música de Madrid con José Luis Rodrigo, quien desgraciadamente falleció el año pasado. Desde que le conociste en los Cursos de Santiago de Compostela, ¿qué aspectos destacarías de sus facetas como profesor o artista?

**P.S.V.:** José Luis Rodrigo fue para mí como un segundo padre. Tuve siempre una relación muy estrecha, familiar, con él y con Angelines, su mujer. Cuando me escuchó en Santiago de Compostela –yo tenía muy claro que quería estudiar

con él– me aceptó inmediatamente, y eso que era menor de edad para poder participar en los cursos. Él acabó muy contento con mi ejecución y creo que vislumbró mi potencial. Desde el principio hubo una amistad muy cercana y paternal. Lo que nos unió fue el factor humano ya que en ese sentido José Luis era una persona buena, buena con mayúsculas, y este es uno de los valores que ahora ensalzo mucho en mis relaciones personales a nivel profesional. Con el tiempo se creó una relación intensa profesor-alumno. Yo venía de estudiar con Paulino García Blanco en Santander la pulsación y la producción del sonido en ese enfoque, podríamos decir, monocolor, de compromiso con la cuerda, trabajando las articulaciones y los frases teniendo en cuenta el peso de la pulsación... Esa base técnica la



Pablo Sainz Villegas durante su concierto en el Patio de los Arrayanes de Granada

mantengo hoy en día y es donde se fundamenta mi sonido, mi pulsación y mi fraseo. José Luis me abrió un mundo interpretativo de fantasía, de colores, de detalles, en donde la mano derecha se mueve y explora un infinito mundo de matices. Me dio las herramientas de la creatividad, los colores para articular una pieza musical. Hoy en día sigo utilizando algunos de sus recursos expresivos como los cambios de posición en un pasaje o los movimientos sutiles de ir al puente con la mano derecha modificando el ángulo de la uña. José Luis Rodrigo era un maestro a la hora de ejecutar este tipo de recursos expresivos. Además, fue una persona que me inculcó el pensar a lo grande y me animó a que me fuera al extranjero. Por aquel tiempo me ofrecieron una plaza de gui-

tarra en un Conservatorio de La Rioja; yo tenía 18 años, pero me dijo que tenía unas aptitudes maravillosas y que tenía que volar y disfrutar. Con él trabajé la *Fantasia* de Gerhard, el *Concierto de Aranjuez* o la *Invocación y danza* que toqué el otro día en el Patio de los Arrayanes. Su sello sigue ahí, presente, y su recuerdo en cada nota.

**L.N.:** En aquellos años madrileños entras en contacto con la música contemporánea al formar parte desde su fundación de Proyecto Gerhard...

**P.S.V.:** Hay un antes y un después en cómo me relaciono con la música al entrar en el Proyecto Gerhard. Mientras estudiaba con José Luis Rodrigo en el Conservatorio de Madrid, Juventudes Musicales me comentó un día que querían crear un ensemble de música con el

nombre del compositor catalán Robert Gerhard. Yo les dije que tocaba su *Fantasia* y me animaron a que la interpretara en las pruebas que se realizaban en la Residencia de Estudiantes. El tribunal lo formaban Cristóbal Halffter, José Luis Pérez de Arteaga –cuando escuché su voz me quedé alucinado, ya que la recordaba de la radio; luego fuimos íntimos amigos–, Xavier Güell y Javier Durán-Loriga. Después de tocar la *Fantasia* y contestar unas preguntas se produjo una anécdota muy curiosa. El camerino donde nos preparábamos estaba al lado de la sala donde se llevaban a cabo las pruebas; el caso es que, mientras guardaba la guitarra en el estuche, la puerta que comunicaba ambos espacios se quedó abierta y sin querer prestar atención escuché a José Luis Pérez de Arteaga de-

cir: «este chico es una maravilla, es el prototipo de músico que estamos buscando: joven y apasionado por la música contemporánea, con técnica, sonido y musicalidad». De hecho, ellos pensaron en mí y en el clarinetista Salvador Salvador (quien en la actualidad es miembro de la Orquesta de la Comunidad de Madrid) para configurar muchos de los programas del Proyecto. Incluso, Jacobo Durán-Loriga nos compuso *Marsias y Apolo*, para guitarra, clarinete piccolo y conjunto instrumental, que fue estrenada en el Auditorio Nacional de Madrid en 1999.

**L.N.:** Pues pensaba que el Proyecto Gerhard contaba con un guitarrista porque su director titular, José Ramón Encinar, estudió nuestro instrumento. Creo incluso que recibí clases de José Tomás. ¿Esto favoreció que la guitarra estuviera más presente en el repertorio que ejecutaba el ensemble?

Pablo Sainz Villegas y Leopoldo Neri delante de la Karlskirche de Viena en 2001



**P.S.V.:** José Ramón Encinar y yo somos muy buenos amigos y nuestra amistad surgió a raíz del Proyecto Gerhard; pero el que la guitarra formase parte de la plantilla de la agrupación fue idea de José Luis Pérez de Arteaga y Xavier Güell, que eran los promotores del proyecto. Gracias a ellos se programó

**«José Luis Rodrigo me abrió un mundo interpretativo de fantasía, de colores, de detalles, en donde la mano derecha se mueve y explora un infinito mundo de matices»**

mucho repertorio con guitarra para que participase, y me siento también muy afortunado de haber trabajado numerosos programas bajo la dirección de José Ramón Encinar.

**L.N.:** Tuviste la suerte de trabajar con compositores de la talla de Helmut Lachenmann o George Crumb...

**P.S.V.:** Fue una experiencia irrepetible, pero recuerdo especialmente a Crumb (de quien se está ofreciendo una serie de recitales monográficos en esta 70 edición del Festival de Música y Danza de Granada) porque se sentaba a mi lado para controlar todos los detalles de sus obras de cámara que, por cierto, eran complicadísimas, con unos ritmos endiablados.

**L.N.:** ¿Pudiste estudiar el *Codex I* con Cristóbal Halffter?

**P.S.V.:** Le conocí en aquella prueba en la Residencia de Estudiantes y en un concierto me dirigió, pero desgraciadamente no estudié el *Codex I* con él, y eso que era una idea que tuve en mente. Ahora mantengo una buena relación con su hijo Pedro.

**L.N.:** Me imagino que la intensidad de los ensayos fue altísima.

**P.S.V.:** La actitud era muy profesional, y eso a mí me ha venido muy bien para mi carrera ya que, históricamente, el guitarrista está acostumbrado a estudiar una pieza que tocará, tal vez, en tres o cuatro meses. Por el contrario, en el Proyecto Gerhard se planificaban los ensayos pocos días antes del concierto, por lo que tenías que acudir con todo bien estudiado, en su sitio, ya que había poco margen para la improvisación. José Ramón Encinar dirigía con indicaciones muy precisas que debías interpretar al momento. A todo esto, se le unía que debías escuchar al grupo y estar pendiente de tu parte. En verdad, todo esto me ha ayudado mucho a la hora de tocar con orquesta.

**L.N.:** Claro, te refieres a seguir la pauta métrica.

**P.S.V.:** Sí, es básico. Recuerdo que después de mis años de solfeo seguía sin medir bien un tresillo de negra. Entonces, José Ramón Encinar, que me vio un poco perdido, me aconsejó que subdividiera cada negra en corcheas y acentuara la primera de cada dos. De esta manera, durante el trayecto en metro que me llevaba a los ensayos, que solían durar hasta la una de la madrugada, repasaba mentalmente esta y otras figuras rítmicas complejas de la partitura. Vamos, puedo decir que con el Proyecto

Gerhard me doctoré en solfeo, pero también aprendí a ser exacto, preciso en la ejecución, y a proyectar el sonido dentro de una agrupación con cinco o seis instrumentos. No pagaban a nivel profesional, pero tocábamos en la sala de cámara del Auditorio Nacional un repertorio diferente cada mes. Todo esto me metió en la experiencia profesional y mi nivel de concentración y exigencia pegó un salto enorme.

**L.N.:** Esto que cuentas me recuerda que también has trabajado con otro músico que, por su formación germana, poseía una gran exactitud rítmica. Me estoy refiriendo a Rafael Frühbeck de Burgos. Quiero destacar, por ejemplo, la memorable grabación que hizo con Narciso Yepes y la Orquesta Nacional del *Concierto de Ohana*, en el que hay pasajes donde el diálogo entre la guitarra y la percusión requieren de una precisión absoluta.

**P.S.V.:** Sí, sí, de él tengo muchas anécdotas y momentos musicales compartidos que recordaré siempre. Con Frühbeck de Burgos toqué decenas de conciertos con la Orquesta de Israel, Boston, Nueva York, Toronto, Los Ángeles, la Radio Danesa... un lujo. Era «su» guitarrista para interpretar *La vida breve* de Falla. Él me ponía enfrente suyo y su batuta pasaba por delante de mis ojos a escasos centímetros. Imponía verle dirigiendo con cara de éxtasis, sintiendo cada nota para hacerse con la música. Para mí es un ejemplo de una vida entregada a la música. Mi admiración y respeto hacia él siempre estarán en mi recuerdo.

**L.N.:** Una de las cimas de la música contemporánea para guitarra tal vez sea la *Sequenza XI*, de Luciano Berio, que se basa, al igual que la *Phrase* de Joan Guinjoan, en la pura experimentación instrumental, y donde se trata de desbordar los límites tradicionales de la guitarra.

**P.S.V.:** En mi opinión es la obra más

completa y compleja escrita para guitarra en el siglo XX. De hecho, con ella es con la que más he aprendido como músico. Para mí fue un regalo que me dio a conocer Thomas Müller-Pering mientras preparaba el *Konzertdiplom* en Hochschule für Musik «Franz Liszt» en Weimar. Él creyó desde el principio que podía abordar la interpretación de esta obra y, hasta que la toqué de memoria en público, el periodo de estudio duró seis años. Me adentré en un proceso de una enorme complejidad conceptual. Empecé como pude, tocando pentagrama a pentagrama, ya que la obra no tiene compás, y, poco a poco, fui entendiendo qué estaba pasando musicalmente hasta llegar a la conclusión de que era una obra maestra. Pude asimilar mejor la pieza gracias a la experiencia en el Proyecto Gerhard, pero me gustaría subrayar la determinación que tuve en aquel tiempo para estudiar una pieza durante tanto tiempo... seis años.

**L.N.:** Por aquellas fechas fue cuando te visité en Berlín y recuerdo que me comentabas el enorme desafío que suponía la ejecución de la pieza de Berio. ¿Cómo afrontaste su estudio? ¿qué elementos fueron los más difíciles de solucionar?

**P.S.V.:** Sí. Exacto. El proceso de estudio fue como atravesar un desierto. Recuerdo que vivía solo y en mi mesa tenía la *Sequenza* a un lado y *El Quijote* al otro. Cuando la cabeza no me daba para más con Berio me leía un capítulo de la novela de Cervantes, y, luego, vuelta a la carga. Hice una primera versión con una digitación propia durante mis estudios con Thomas, pero luego –y esto que te cuento fue antes de mis clases con David Starobin en Nueva York– me di cuenta de que existía un contrapunto implícito en la pieza. Esto me condujo a que todas las partes virtuosísticas que había toca-



© FOTO: Lisa Marie-Mazzucco

do hasta ese momento como arpeggios empecé a visualizarlas como voces superpuestas que formaban diferentes estratos. Casi podría compararlo con una partita de Bach para violín. Por lo tanto, después de tres años de estudio tuve que, realmente, empezar de nuevo y redigitar toda la obra. La *Sequenza XI* de Berio ha sido uno de mis mejores maestros.

**L.N.:** Tuve la oportunidad de escuchar la interpretación que realizaste de memoria en el Festival Internacional de la Guitarra de Coria de 2001, un año después de que hubieses ganado el primer premio en ese concurso.

**P.S.V.:** Esta obra me ha hecho ganar muchos concursos porque me hacía diferente, tanto en el Tárrega como en otros. Claro, llegó un momento en que tenía tan interiorizada todas las estructuras y los cientos de notas que componen la

obra que la tocaba de memoria, y, cuando gané el Parkening, Eliot Fisk se quedó sorprendido de cómo la había tocado y de cómo había podido memorizar toda la obra con esa exactitud y fiabilidad.

**L.N.:** La acabaste grabando para Naxos en 2003.

**P.S.V.:** Para Berio, la *Sequenza XI* para guitarra era la que mejor le había quedado. Si en estos momentos me piden tocarla no sé si estaría al nivel de cuando la grabé porque se utilizan técnicas tan específicas que necesitan que la mano derecha se adapte a todo tipo de movimientos, como el *tapping*, diferentes tipos de rasgueados, trinos, pizzicatos Bartók, armónicos, arpeggios, trémolo... Lo tiene todo, mezclado. Algunos movimientos son antinaturales de ahí que re-



© FOTO: Lisa Marie-Mazzucco

quiera años de una educación muscular muy específica de la mano. Como curiosidad metafísica, Luciano Berio falleció el mismo día que grabé su *Sequenza XI* en Toronto, Canadá. Fue el 27 de mayo de 2003.

**L.N.:** En el caso de *Rounds*, de John Williams, el grado de experimentación es más moderado, pero al volver a escuchar tu interpretación en el The Royal Concertgebouw de Ámsterdam de 2016 encuentro, no sé si estarás de acuerdo, un equilibrio entre esa experimentación a nivel armónico, que raya el atonalismo, pero que tiene guiños tonales muy evidentes, y el marcado lirismo melódico que tal vez sea el rasgo que más podría emparentarse con su música cinematográfica.

**P.S.V.:** Sí, estoy de acuerdo con tu descripción. Esa pieza es otro regalo, al igual que conocer a John Williams. Un día recibí una llamada en la que me comunicaban que John Williams había compuesto una obra para guitarra sola, la primera para nuestro instrumento, y que me proponían estrenarla. El encargo surgió de la amistad entre el compositor y el guitarrista americano Christopher Parkening. John Williams es una persona con una gran humanidad y sencillez. Me invitó a su casa dos días antes del estreno y cuando empecé a tocar *Rounds* me sugirió que me acercase con él al piano para desgarrar los elementos principales de la pieza. Fue un momento mágico y el tiempo se nos pasó volando. Tuvimos que finalizar el ensayo porque su mujer entró en el estudio y le dijo que le estaban esperando en una recepción con Steven Spielberg que había empezado hacía dos horas. Nos caímos tan bien que luego colaboré en la edición de la obra. Mantuvimos una correspondencia preciosa, que guardo como un tesoro, ya que sus cartas las escribe siempre a mano.

**L.N.:** Durante el proceso de composición ¿tienes constancia de que Williams consultara alguna fuente guitarrística para escribir la pieza?

**P.S.V.:** Que yo sepa no.

**L.N.:** Mientras preparabas el estreno de *Rounds*, ¿tuviste que reformular mucho la idea original del compositor?

**P.S.V.:** Muy poco. La pieza ya estaba escrita cuando él me la envió y solamente tuve que cambiar un par de cositas.

**L.N.:** ¿Le has solicitado otra obra para guitarra?

**P.S.V.:** A raíz de *Rounds* surgió una bonita amistad con la que estamos en contacto por los cumpleaños o cuando le mando mis grabaciones. Hace tiempo que le pedí un concierto para guitarra y orquesta, pero se excusó en que tenía muchos proyectos en cartera. No obstante, hace un mes o así me llamó para comunicarme que había pensado en mí para un dúo de cello y guitarra, aprovechando que Yo-Yo Ma grabará con la Filarmónica de Nueva York bandas sonoras de John Williams. La obra es un arreglo de *A Prayer for Peace*, de la película *Munich*, de Steven Spielberg, y, al igual que *Rounds*, está muy bien escrita y solo he tenido que cambiar la disposición de las notas en algunos acordes. La grabación será en septiembre.<sup>1</sup> Fíjate qué dicha. Esto te demuestra que la gente suele ser más humilde y sencilla cuanto más grande es. Estos mismos valores son los que también he encontrado en Plácido Domingo.

**L.N.:** Todo este repertorio contemporáneo del que venimos hablando ahora no forma parte de tus recitales, ¿es una decisión personal o de mercado?

1. N. del A. El guitarrista nos comunica que la grabación ha tenido lugar en 11 de septiembre de 2021 en Nueva York y reconoce que «ha sido una experiencia maravillosa».

**P.S.V.:** De mercado. Al final, cuando te metes en el negocio de la música clásica te introduces de un mundo muy sensible. En este sentido, formo parte del engranaje de una compañía de *management* que vende un producto a un programador, y este piensa en su público. Si te fijas, son muchos los niveles que afectan al mercado musical, y el artista acaba convirtiéndose en un intermediario. Por lo tanto, la libertad que tenemos como músicos está en cierta manera limitada. Uno no puede tocar lo que quiere cuando quiere. Eso sí, cuando el público sabe que escuchará, por ejemplo, música contemporánea y no tengo ningún problema en tocarla. Tal fue el caso del recital que me organizó el Centro Nacional para la Difusión Musical de Madrid en 2016 en el Auditorio 400 del Museo Reina Sofía, y en el que interpreté, entre otras obras, el *Nocturnal* de Britten o la *Sonata* de Ginastera y sendos estrenos absolutos: *Tangbanera* de Tomás Marco y *Rapsodia* de David del Puerto. Fue un exitazo, lleno hasta la bandera, todo el mundo de pie, pero ellos sabían lo que iban a escuchar.

**L.N.:** Esto que comentas ¿se puede hacer extensible a las obras concertantes y a la preeminencia del *Concierto de Aranjuez*?  
**P.S.V.:** El *Concierto de Aranjuez* nos abre las puertas al mundo sinfónico. Es una oportunidad única que debemos ofrecer para levantar al público ¡Que sea un éxito superior al *Concierto n.º 2* para piano de Rajmáninov! Que la gente salga del auditorio con la impresión de que ha sido una experiencia musical única. Ese es el éxito de la guitarra y tenemos el concierto apropiado; pero, eso sí, hay que interpretarlo con entidad, con carácter, con el rigor que requiere, con esas escalas como están escritas, con la profundidad necesaria en el segundo mo-

vimiento y sin amplificación. Así lo he hecho cuando he tocado con la Sinfónica de Chicago o la Filarmónica de Berlín. Por lo tanto, el *Aranjuez* y la *Fantasia* son excelentes entradas del instrumento al mundo sinfónico, sobre todo el *Aranjuez*; pero el problema con el que me he encontrado es que por regla general los programadores no conocen más conciertos para guitarra y orquesta. Les hablas de Ponce y te contestan que quién es ese compositor o les sugieres Villa-Lobos y se sorprenden de que ese autor tenga una obra concertante con guitarra. Mi estrategia siempre ha sido tocar el primer año lo que te piden, es decir, el *Aranjuez*, que me encanta y con el que sé que el éxito está asegurado. Con ese primer triunfo entras (y esto te lo dicen muchos artistas) en la fase de las reinvidaciones: ahí debes tener en cuenta

un factor importantísimo que es conocer los gustos del público para ofrecerles lo que ellos esperan de la guitarra española. La segunda vez que me invitan suelo presentar la *Fantasia* y ya luego, después de este segundo éxito, es cuando el programador te pregunta qué más le puedes ofrecer. Te pongo un ejemplo: con la Sinfónica de Oregón he llegado a tocar, además de las composiciones de Rodrigo, *Trovadores* de John Corigliano, *Albéniz Concerto* de Stephen Goss o el concierto de Elmer Bernstein. Es decir que, con esa formación, presenté cinco conciertos, y eso que ellos solo conocían el *Aranjuez*.

**L.N.:** En toda esta manera que tienes de entender el instrumento ¿ha influido que toques una Matthias Dammann que se caracteriza por colocar entre la doble tapa una delgada lámina de fibra de Nomex



Sainz Villegas y John Williams en el concierto de este último con la Filarmónica de Berlín en octubre de 2021

que potencia la sonoridad global de la guitarra?  
**P.S.V.:** En cierto sentido, pero pienso que no ha sido decisivo. Cuando llegué a Alemania en 1997 ese constructor era poco conocido, pero cuando probé uno de sus instrumentos me enamoré al momento. Son unas guitarras que te ofrecen una gran proyección sonora. El 80% de los guitarristas actuales, que están en la élite, tocan una Matthias Dammann, pero la mayoría de ellos toca con amplificación cuando interpretan una obra concertante con orquesta. En mi opinión es una cuestión de mentalidad, de técnica de mano derecha, de explorar al máximo las capacidades del instrumento. Y es que uno de los aspectos en que la guitarra puede evolucionar más es en la proyección del so-

nido: la pulsación de nuestra mano derecha. Un programador de una orquesta, si tú quieres, te pone amplificación, pero si tocas sin ella pensará que la guitarra sí que es similar a un violín o un piano. En este sentido, el *Aranjuez* o la *Fantasia* funcionan muy bien sin amplificación en auditorios grandes. También ayuda mucho el pedirle al director y la orquesta que cuiden las dinámicas y los colores cuando la guitarra suena.

**L.N.:** ¿Tienes guitarras de otros constructores que no sean Matthias Dammann?  
**P.S.V.:** No. La que tengo en la actualidad es del 2007 y la anterior es del 97. Esta última se la compré de segunda mano a una alumna de Thomas Müller-Pering.

**L.N.:** ¿Qué opinión te merecen esos intérpretes que utilizan guitarras históricas, sobre todo, de Antonio de Torres, como Stefano Grondona o Carles Trepal, para tocar el repertorio que incluyes en tu último disco?  
**P.S.V.:** Me encanta. Es como ir a la esencia histórica del instrumento. Creo que esas guitarras les aportan un valor añadido, una sonoridad diferente, sobre todo a las piezas de Tárrega o Arcas; aunque pienso que ese repertorio es igual de lícito tocarlo con las guitarras actuales.

**L.N.:** ¿Has tocado alguna vez una guitarra Torres?  
**P.S.V.:** No. Solo las he podido contemplar cuando estuve en el Museo de la Guitarra de Almería o en alguno de esos salones que tienen rarezas instrumentales en Los Ángeles.



**L.N.:** Antes mencionaba tu último disco, *Soul of Spanish Guitar* (Sony, 2020), en el que incluyes piezas archiconocidas de Tárrega, Albéniz y Gerónimo Giménez, y que, en cierto sentido, sigue esa línea de divulgación de la vertiente más popular del instrumento que iniciaste con *Americano* (Harmoni Mundi, 2015) y a la que le siguió la selección de canciones para canto y guitarra que acompañaste a Plácido Domingo en *Volver* (Sony, 2018). ¿Cuál es la finalidad de esa selección de tu último disco, ya que existen numerosos registros discográficos de estas obras?

**P.S.V.:** La guitarra es patrimonio inmaterial de nuestras raíces. Es uno de los pocos instrumentos totalmente vinculado a un país y a una cultura, la española. La guitarra expresa en cada una de sus cuerdas la multiculturalidad de España. Es un valor muy preciado y la guitarra es el símbolo, la voz de esa diversidad que surge de lo más profundo de su esencia enmarcada

entre las seis cuerdas. En definitiva, mi disco es un homenaje a la guitarra, a nuestra cultura y a ese repertorio que ha hecho de la guitarra clásica española un instrumento universal.

**L.N.:** Echo en falta, si me permites el comentario, el *Homenaje a Debussy* de Falla, del cual se conmemoró el centenario de su creación en 2020.

**P.S.V.:** Grabé el *Homenaje a Debussy* de Falla en mi disco de Naxos y, como ya formaba parte de mi discografía, decidí registrar otras obras relevantes del repertorio.

**L.N.:** En este disco abundan las transcripciones, como las de Albéniz, que se adaptan muy bien al instrumento, ¿qué características musicales debe tener una buena transcripción?

**P.S.V.:** Para mí una buena transcripción es la que mantiene los aspectos formales, armónicos, rítmicos y meló-

▲ ► © FOTOS: Lisa Marie-Mazzucco

dicos de la pieza; pero también la que la enriquece con recursos expresivos propios del instrumento. Algo así como preguntarse, ¿qué haría Albéniz si estuviera escribiendo un arreglo teniendo en cuenta el lenguaje y recursos de la guitarra?

**L.N.:** ¿Sueles manejar transcripciones propias o prefieres las históricas de Segovia, Llobet...?

**P.S.V.:** Comparo varias versiones, las cotejo, y de todas ellas cojo los elementos que más me gustan para conformar una nueva que se identifique con mi estilo interpretativo.

**L.N.:** Durante tu estancia en Granada también has tenido la oportunidad de impartir clases magistrales en los Cursos Manuel de Falla. ¿Qué consejos darías a un estudiante a la hora de preparar una obra nueva?



**P.S.V.:** Para mí, el estudio de la guitarra tiene que estar muy estructurado; es como una pirámide donde la base lo constituye la técnica, que es donde se sustenta todo y por donde debemos comenzar. Después viene la musicalidad que está muy ligada a la técnica, y un tercer nivel sería el emocional, el carácter. Puedes ser un intérprete muy musical, pero ¿te has planteado qué quieres transmitir? La música es el lenguaje de las emociones y el músico tiene la oportunidad de llenar cada nota con una emoción. Por último, lo que corona la pirámide, en mi opinión, es el

propósito como músico, es decir, ¿por qué tocas la guitarra? ¿cuál es tu finalidad, tu intención? Recomiendo hacer el ejercicio de coger un papel en blanco y contestar con la mayor sinceridad posible estas preguntas. Otro consejo importante para el estudiante es convertirse en su propio profesor, es decir, además del oficial, debe desarrollar la herramienta de la autocrítica, un oído exigente que le permita saber si ha tocado una nota *legato* o no, y si no ha sido así, debe preguntarse el porqué, definir la idea musical que desea interpretar e intentar llevarla a cabo explorando los

recursos técnicos que posee. Musicalidad y técnica van de la mano. También invito al alumno a que profundice en los aspectos espirituales de la música, en su propia espiritualidad y en una educación humanística sólida. Todo ello, en mi opinión, enriquecerá la formación de un estudiante de música que desea convertirse en un artista con voz propia y una historia personal que compartir con el mundo.

**L.N.:** En este sentido, una manera de conseguir esa autocrítica que comentas es mediante la grabación.

**P.S.V.:** Sí, es básica y buenísima, pero todavía sería mejor si el estudiante desarrolla la autocrítica internamente mediante la escucha activa. Y otro factor tremendamente relevante es el trabajo de la mano derecha, que es la que nos define como guitarristas y con la que hacemos música. En este sentido pienso que falta una mayor sistematización de la técnica de esta mano, sobre todo si la comparamos, por ejemplo, con la que practican los violinistas.

**L.N.:** Te refieres a los denominados golpes de arco.

**P.S.V.:** Correcto. Mi visión en la guitarra, y con esto no quiero sentar cátedra en el tema, es el de tener mucho compromiso con la cuerda y utilizar falanges largas, es decir, desde el nudillo hasta la punta del dedo. Un tenista utiliza todo el brazo –el hombro, el codo y la muñeca– para golpear la pelota con la raqueta. Pues, podríamos hacer un símil entre hombro-codo-muñeca y las falanges proximal, media y distal del dedo. Existen grandísimos guitarristas que tocan con una gran limpieza, musicalidad, virtuosismo, con muchos colores, todo precioso, pero su ataque suele ser superficial. Lo que yo busco es eso mismo, pero



con la proyección necesaria como para llenar de sonido auditorios de tres mil personas como en Chicago o Cincinnati.

**L.N.:** Entonces, en tu concepción sobre el ataque abogas más por la dualidad apoyado-tirado que por el semiapoyado.  
**P.S.V.:** Sí, me inclino más por un tirado con entidad y un apoyado que proporcione un cambio en el carácter de la música. Mi tirado está muy desarrollado porque mi maestro Paulino García Blanco me decía que tenía que sonar como un apoyado, con entidad y cuerpo. Durante tres años trabajamos exclusivamente la producción sonora con la mano derecha. Ese aprendizaje es la base de mi pulsación. José Luis Rodrigo después fue el que me abrió la posibilidad de utilizar con mayor asiduidad el apoyado y buscar colores en la guitarra. Sentir el peso de las cuerdas es nuestro mejor aliado, y es ahí donde hacemos música. La guitarra puede generar un mundo extraordinario de sutilezas que están en la punta de los dedos. Otros instrumentos no tienen ese privilegio, por eso debemos explorar intensamente los límites de la pulsación, de las dinámicas, de los colores, de las articulaciones...

**L.N.:** ¿Hasta qué punto son necesarias las rutinas mecánicas en el aprendizaje del instrumento? ¿Tienen que ser estas una parcela minoritaria del estudio diario?  
**P.S.V.:** No. Debemos refrescar, interiorizar y naturalizar constantemente ese aspecto de la técnica porque está en la base de la ejecución instrumental. Sin técnica no se pueden desarrollar los siguientes niveles: musicalidad, mensaje emocional y propósito.

**L.N.:** Pero con autocrítica...  
**P.S.V.:** Claro, para conocer mejor los límites de la guitarra. A muchos estu-

diantes les suelo pedir que rompan el sonido y no lo consiguen porque en muchos casos desconocen la herramienta adecuada o el músculo no lo han ejercitado. Si estás acostumbrado a estudiar así, cuando te piden pulsar con toda la falange eres incapaz de realizarlo. Por lo tanto, se necesita un aprendizaje progresivo, asimilando poco a poco cada uno de los elementos de la técnica, y, eso sí, con mucha concentración. Para mí la técnica es la percepción del movimiento puro para evitar aquellos que son innecesarios. De esta manera, nuestra atención se fijará en los detalles, desde el *pianissimo* con entidad al *staccato* metálico... Para todo ello se necesita de un aprendizaje sistematizado basado en despertar la percepción de tu cuerpo y entender mecánicamente el movimiento puro que cada recurso técnico exige.

**L.N.:** Otros parámetros relevantes para la formación completa de un guitarrista tal vez sean la memoria musical y la seguridad en sí mismo a la hora de afrontar un recital o un concurso. ¿Cómo crees que se debe enfocar su estudio?

**P.S.V.:** La memoria musical la he trabajado mucho mediante la visualización de la partitura y de mis manos tocándola. Es un ejercicio que recomiendo practicar al principio con piezas sencillas como, por ejemplo, los estudios de Tárrega. Consiste en que, con la luz apagada, vayas pasando con la imaginación por cada una de las notas y acordes de la obra, y si en algún momento no sabes seguir, debes encender la luz, mirar en la partitura qué notas son, apagar de nuevo la luz, rebobinar y repetir el pasaje en tu mente. Después se deben visualizar las estructuras formales de la obra (por ejemplo, la exposición con dos temas, el desarrollo con cinco elementos, reexposición, etc.),

visualizarlas espacialmente como si se tratara de un cuadro o una escultura con diferentes elementos. En ese preciso instante es donde la dimensión del tiempo se convierte en espacio, transformando las estructuras en volúmenes que deben llenarse de colores, emociones, mensajes..., generando un espacio atemporal. Cuando se ha realizado todo este proceso de visualización en la mente, dentro de uno florece un sentimiento de certeza de que se ha asimilado la música. Así, cuando yo interpreto una pieza y la comparto en un teatro, invito al público a ese lugar atemporal de la obra que he creado con mi mente.

**L.N.:** Por lo tanto, hay una interrelación entre ambos factores.

**P.S.V.:** Correcto. Este ejercicio debe practicarse con una pieza para hacerlo luego extensible a un programa. Esto lo hacía antes para los concursos y ahora lo hago para los conciertos. En cuanto a la confianza en uno mismo, es un proceso lento de autoconocimiento, de entender la profesión y el propósito de por qué tocas la guitarra, por qué has elegido estar ahí, encima de un escenario. A mí me ha costado muchos años advertir la vulnerabilidad del artista, el saber amarse y perdonarse los errores. Hace unos años, Plácido Domingo me dijo, antes de salir ante 45.000 personas en un estadio en Chile y tras haber ensayado una sola vez el repertorio que tocábamos juntos, lo siguiente: «debemos entregarnos al público en cuerpo y alma en cada nota, incluso en el error, porque somos humanos». Cuando eres estudiante tratas de ser perfecto, no confundirte en la ejecución, y el escenario suele convertirse en un espacio de miedo y vulnerabilidad, ya que la zona de confort es tu casa. Invito a cambiar esa mentalidad. La perfección es un atributo de la divi-



dad, no de lo humano; la excelencia sí es humana y es una aspiración, una actitud, un intentar hacer lo mejor posible y dar lo mejor de cada uno. Hay que asumir que somos humanos y que un día nos equivocaremos en una nota y otro día en otra, pero lo importante es la aspiración y la intención. Cuando uno define esto en su mente entonces el escenario se transforma en un lugar que honra nuestro propósito como músicos; es nuestro lugar sagrado, nuestro hogar al que invitamos al público. Entonces, también aprecias que la gente no asiste a tu recital para juzgarte sino para disfrutar, porque te tienen cariño y les apetece estar una tarde contigo para que les hagas soñar. De esta manera, la madurez interpretativa se incrementa en función de la riqueza de esa interacción en los escenarios. Los músicos manejamos una realidad mágica, una experiencia metafísica que no vemos ni tocamos, pero que la sentimos, sabemos que está ahí. Los músicos somos poetas del aire, alquimistas de emociones a través del sonido. Tenemos una varita mágica a nuestra disposición para crear viajes emocionales y transmutar emociones aspirando a la piedra filosofal de los alquimistas.

Posando con un ejemplar del núm. 15 de *Roseta*

**L.N.:** Es un proceso largo de autoconocimiento y autocontrol.

**P.S.V.:** Pero debe realizarse de manera natural, desde la aceptación. La intención es inspirar, crear un espacio de magia durante el concierto, un clima musical adecuado que debe mantenerse. Cualquier cosa del ego que se interponga en ese ecosistema perjudicará ese momento, como si tengo correctamente limadas las uñas, si me tiembla la mano, si la guitarra se desafina. Para mí un momento de epifanía fue el día que toqué con Plácido Domingo en el Santiago Bernabéu en el concierto homenaje «Plácido en el alma» en junio de 2016. En ese macroconcierto toqué un arreglo orquestal de *Tico-tico* y con Plácido *Adiós Granada*, de Tomás Barrera. Esta pieza me la preparé con un *coach* de cantantes para saber qué necesitaba, y esta persona me recomendó que me aprendiera la letra, porque los músicos cuando acompañan a la voz no se guían por la música, sino por el texto, por las sílabas que es lo que va conformando el ritmo. Ese consejo me vino muy bien porque el día del concierto tuve ciertos temores de mi propia preparación (y si me equivoco, y si tengo mal memorizada la letra), pero decía antes que fue un día de epifanía porque en ese preciso instante, mediante la mente, que es muy poderosa y básica, me mentalicé de que mi propósito era disfrutar la experiencia al máximo, y que tocar con Plácido en el estadio Santiago Bernabéu era un regalo. Esto me lo repetí como un mantra un montón de veces mientras daba un paseo por la Casa de Campo o en el coche que me llevaba al estadio: «disfruta, Pablo; disfruta, Pablo; disfruta, Pablo...». Cuando me quise dar cuenta estaba encima del escenario a punto de tocar, pero me di

cuenta de que no escuchaba mi guitarra por el pinganillo. Salieron los técnicos e intentaron arreglar el tema subiendo el volumen y tocando todos los botones posibles. Cuando dieron con la solución habían dejado el nivel del volumen muy alto, tanto que me hacía daño a los oídos. Total, que me quité el pinganillo y con el otro pude escuchar a Plácido en directo. Pero lo que realmente me salvó fue la letra, porque mientras tocaba miraba a la boca de Plácido. Por eso, en las fotos que se han publicado salgo así. En definitiva, esta situación te hace ver que estamos aquí para aprender. Eso sí, a raíz de esta magnífica experiencia es cuando Plácido me propuso grabar el proyecto discográfico *Volver*. ¡Fantástico!

**L.N.:** Para finalizar, ¿qué repertorio tienes en la actualidad en el atril? ¿cuáles son los proyectos artísticos inmediatos?

**P.S.V.:** Toco el fin de semana que viene el *Aranjuez* en el Concertgebouw de Ámsterdam con la Orquesta Filarmonica de los Países Bajos; luego, con la Orquesta de la RTVE un concierto honrando a la guitarra española en el que interpretaré la *Fantasia* de Rodrigo, el *Concertino* de Bacarisse y el arreglo orquestal del *Romance anónimo*. Durante el verano tengo varios festivales en los que ofreceré el repertorio de mi disco *El alma de la guitarra española*. En cuanto al repertorio, ahora estoy estudiando la pieza para chelo y guitarra de John Williams que grabaré con Yo-Yo-Ma en septiembre y el concierto de la compositora canaria Laura Vega, que es un encargo del Festival Internacional de Canarias. Tengo previsto estrenarlo en febrero de 2023. Por último, también estoy seleccionando el repertorio para mi nuevo disco. Sobre este punto no te puedo adelantar nada porque la discográfica me exige absoluta discreción.