

FRANCISCO GUERRERO (1951-1997): UNA INVITACIÓN A LA ESCUCHA

Germán Gan Quesada
Universitat Autònoma de Barcelona

RESUMEN: La trayectoria del compositor linarense Francisco Guerrero Marín (Linares, 1951-Madrid, 1997) es una de las más determinantes del último cuarto de siglo en la creación musical española, tanto por la trascendencia de su propio catálogo como por su impronta magisterial, difusión internacional de su producción y carácter pionero de algunas de sus propuestas sonoras. Este artículo pretende ofrecer una panorámica general de su contribución artística, con la propuesta de comentario auditivo de algunas de sus obras más representativas y la apertura de nuevas líneas de investigación sobre su figura, aún necesitada de una evaluación rigurosa por parte de la crítica e historiografía musicales.

PALABRAS CLAVE: Francisco Guerrero Marín, vanguardia musical española, notación gráfica, música y fractales, música electroacústica.

ABSTRACT: Francisco Guerrero Marín (Linares, 1951 – Madrid, 1997) was, by far, one of the most decisive avant-garde composers active in Spain during the last decades of the 20th century, both for the radicalness and pioneer nature of some of his technical and aesthetic proposals and the international diffusion of his catalogue, that gained him a deep mark on a whole generation of pupils in the 1980s and 1990s. This essay aims to provide a general overview of his music, offers listening comments on several of his most representative works, and points out new research possibilities on his career and output, not yet fully evaluated by music criticism and historiography.

KEY WORDS: Francisco Guerrero Marín, Spanish music Avant-garde, graphic notation, fractals in music, electroacoustic music.

INTRATA

Casi un cuarto de siglo después de su prematura desaparición, el compositor linarense Francisco Guerrero Marín continúa siendo una de las “presencias ausentes” más clamorosas –quizá la de mayor relieve– en el relato de la música española del último tramo de la pasada centuria. La importancia intrínseca de su contribución creativa, que apenas ha perdido radicalidad pese al transcurso del tiempo, su temprana vincu-

lación a propuestas técnicas y estéticas aún vigentes en nuestros días y la impronta dejada por su magisterio inmediato o indirecto justifican su condición “presente”; sin embargo, la escasez de acercamientos rigurosos a su trayectoria, condicionados por la complejidad del contexto socio-cultural en que se desarrolló, la resistencia de sus composiciones a las herramientas de análisis tradicionales y la relativa dificultad de acceso a las necesarias fuentes primarias han reducido notablemente esa necesaria presencia historiográfica y crítica.

El objetivo de este ensayo, dado su origen¹, no es la resolución de esa paradoja, sino, al menos, matizar sus perfiles principales y sugerir nuevas y urgentes vías de investigación futura, ofreciendo un recorrido personal y selectivo por el catálogo guerreriano que se apoya en dos pilares fundamentales: la bibliografía disponible sobre el compositor², acrecentada mediante una amplia indagación hemerográfica, y, singularmente, la experiencia de audición directa de su obra. Su lectura, pues, pretende tan solo constituirse en una “invitación a la escucha” de los sonidos de Francisco Guerrero.

BUSCANDO UN LUGAR PROPIO

El universo musical al que Guerrero abre los ojos en julio de 1951 se encuentra en plena expansión: si grandes figuras de la vanguardia de preguerra aún apuran las consecuencias de etapas estilísticas previas –así, el Stravinsky de *The Rake's Progress*–, otras cumplen su periplo vital, caso de Schönberg, mientras la creación “viva” sigue derroteros bien diversos, del rigor estructural de Karlheinz Stockhausen (*Formel*) a la libertad gráfica e interpretativa de Morton Feldman (*Projections 2*) o la experimentación electrónica de los pioneros de la *musique concrète* Pierre Schaeffer y Pierre Henry (*Symphonie pour un homme seul*). Obras todas ellas fechadas en 1951 y muestra de algunas de las vías que Guerrero emprendería en su propia labor compositiva; evidentemente, con dos décadas de dilación, no solo por su propia circunstancia cronológica, sino arrastrando aún la difícil y guadianesca incorporación al panorama de vanguardia

¹ Este texto es la reelaboración escrita, con la adición de las necesarias referencias bibliográficas y de un apéndice discográfico, del guion de la conferencia pronunciada por su autor en la Casa de la Cultura de Linares (7 de febrero de 2020) con el título “*Donde habite el sonido... Consideraciones introductorias sobre la aventura creativa de Francisco Guerrero*”, a iniciativa del Instituto de Estudio Giennenses.

² Fundamentalmente, la recogida en el apartado bibliográfico final como GARCÍA DEL BUSTO, 1996; GARCÍA ESTEFANÍA, 2001 y MORATE BENITO, 2011, 2015, así como varios de los artículos recopilados en el tercer número de la revista *Papeles de música española. Homenaje a Francisco Guerrero* (2007-2008).

internacional de la música española en nombres bien conocidos (Luis de Pablo, Cristóbal Halffter, Carmelo Bernaola, Ramón Barce), algunos de ellos determinantes en los inicios de la carrera del propio Guerrero.

Tras unos primeros estudios reglados en Palma de Mallorca, el compositor, a partir de fines del verano de 1964, comienza su pupilage con una personalidad decisiva en su formación: el organista de la Catedral de Granada y compositor Juan-Alfonso García (GARCÍA, 2007-2008). Mucho se ha escrito acerca de la existencia (o no) de una “escuela granadina” de composición en torno de los nombres del propio Guerrero, José García Román y Manuel Hidalgo, como discípulos comunes de Juan Alfonso García –cuya primera *Epiclesis* orquestrará Guerrero en 1982–; y no es momento ahora de añadir más al respecto, salvo el afecto con el que el compositor linarense recordaría estos estudios iniciales y la manera en que en su catálogo se reflejan algunas de las características que García preconizaba como propias de esa postulada escuela: “*esfuerzo depurativo, total renuncia a la improvisación, pulcritud y precisión en la escritura, condensación extrema en la substancia musical*” (NOMMICK, 2004).

En el caso de Guerrero, no se trata tanto de una influencia o marca particular, sino de la apertura de horizontes intelectuales y estéticos que supuso su conexión con el ambiente literario y artístico granadino, en las personas del pintor Claudio Sánchez Muros y de los poetas Juan de Loxa y Rafael Guillén, quien en 2008 recordaba “*el vigor e inverosímil potencia creadora*” que descubrió en esos años “*en aquel muchacho delgado, aparentemente tímido, siempre cordial*” (GUILLÉN, 2007-2008, págs. 92-93). Si bien fuera hoy de su catálogo oficial, incluso *juvenilia* tan evidentes como la *Partita* para órgano (1967), publicada en 1970 en las páginas de la revista *Tesoro Sacro Musical*, o la más ambiciosa *Facturas*, de 1969, ganadora del Concurso Manuel de Falla de Composición en 1970, revelan ya la inquietud guerreriana, que, en esta última obra, incorpora tópicos asentados en la música de avanzada de posguerra, como la tímbrica dispersa asumida de Webern o la introducción de elementos aleatorios en la estructuración macroformal, permitiendo la libre ordenación temporal de quince grupos sonoros y, en algunos casos, su interpretación autónoma o simultánea.

La reconstrucción de esta etapa inicial de la obra de Guerrero, que se extiende hasta aproximadamente 1976, resulta ardua, ante la proscripción del propio compositor de casi toda su producción anterior a esa fecha, aunque puede ser reconstruida merced a algunas entrevistas (MARCO, 1974; CELIS, 1974) y a la afortunada publicación de sus primeros frutos por la madrileña editorial Alpuerto. Antes incluso de su establecimiento en Madrid a inicios de la década de 1970, el compo-

sitor había emprendido, por su cuenta y riesgo, el camino múltiple de la vanguardia, afianzándose en él gracias a su asistencia al I Curso Manuel de Falla de Composición en 1970, en que recibe la enseñanza directa de músicos como Gerardo Gombau y Cristóbal Halffter, y con composiciones como la electroacústica *Ordeno cambiar las camelias según se vayan marchitando* o la página para órgano *Da tagte*, ambas de ese mismo 1970, que lo confirmaron como valor emergente en un panorama granadino que, sin embargo, le iba resultando estrecho.

Madrid era el objetivo lógico, y a él se encaminó en 1971, con el apoyo de Luis de Pablo —a quien había conocido en 1968— y el propósito decidido de ahondar en las sonoridades electrónicas en las instalaciones del laboratorio ALEA, impulsado por el compositor bilbaíno (BERENGUER, 1974). Allí nacerían propuestas como *Diapsálmata* (1971/72), presentada en la I Semana de Música Electrónica de Madrid de 1972, o la contemporánea *El canto del Zyklon B*, que permitió a Guerrero figurar entre los compositores programados en circunstancia tan mítica para la vanguardia artística del tardofranquismo como los Encuentros de Pamplona (LLANO SÁNCHEZ, 2017; CONTRERAS ZUBILLAGA, 2007). Por cierto que ambas composiciones, con sus referencias titulares respectivas a Søren Kierkegaard y al dramaturgo alemán revolucionario Peter Weiss, demuestran el carácter omnívoro del Guerrero lector, en cuyo menú de esos años entraban también, además de los escritores de su círculo más inmediato, Samuel Beckett (en la mencionada *Da tagte*) o Goethe, en sendas composiciones bajo el título, tomado de la colección de dísticos reivindicativos del escritor alemán, de *Xenias Pacatas* [*Xenias Pacatas I*, 1971/72, para dieciocho instrumentos de cuerda; *Xenias Pacatas II*, 1973/74, dúo de guitarras].

Estas y otras composiciones de los primeros años setenta, como el *Nocturno* (1972/73), para dos pianos, o *La voz eterna* (1973), para dos bajos, cuatro percussionistas y dispositivo electrónico, dan fe de la incansable actividad de Guerrero en el inicio de su establecimiento en la capital: colaborador de Radio Nacional desde 1973 —entidad a la que lo introduce otro de los nombres asentados de la vanguardia española, Tomás Marco—, intérprete al piano y al órgano³ y, naturalmente, compositor. Y resulta sorprendente la rapidez de aclimatación del joven Guerrero a la “ola” de esa vanguardia madrileña: apenas con 22 años, en 1973, su obra *Noa*, para dos trompetas y dos trombones, es seleccionada para representar a España en la Tribuna Internacional de Compositores de la UNESCO, y

³ Con una primera grabación dedicada monográficamente a obras de Tomás Marco, bajo la dirección de José María Franco Gil (RCA LSC-16360, 1973).

un año después será *Jondo* –concebida para la inusitada plantilla de diez voces masculinas, tres trompetas, tres trombones, cuatro percusionistas y cinta– el encargo presentado por Radio Nacional de España para el prestigioso Prix Italia de composición radiofónica de la RAI.

Al mismo tiempo, Guerrero vive un momento de libertad creativa absoluta, en su cercanía a los experimentos más radicales de la música “gráfica”, aquella que, haciendo de la partitura un objeto visual abierto a interpretaciones libérrimas, recupera en su plenitud el protagonismo del intérprete y concibe la creación sonora como un elemento más de un entramado interdisciplinar inextricable. Composiciones como *Kineema* (1972), para clarinete y piano, el cuarteto vocal *Los míos ojos fallan en la oscuridad*, un año posterior, o el álbum *Sin ánimo de ofender...* (1974) ahondan en esta línea gráfico-textual, a cuya exploración contribuyó Guerrero por medio del efímero grupo “Glosa”, constituido ese mismo 1974 junto a los compositores Alfredo Aracil, Pablo Rivière y Tomás Garrido, pero que, a esas alturas, juzgaba ya superada:

“Considero hoy a la música gráfica como algo muy espontáneo y, por consiguiente, muy romántico, ésta es la razón por la que ya no la practico, puesto que me interesa una música más organizada y construida. [...] [Un Poème batteur], aunque es gráfica, se acerca más a la notación simbólica por la especial concordia que hay entre ciertos grafismos, puntos, etc., con el mundo específico de la percusión” (MARCO, 1974, pág. 60).

La indudable dificultad de recreación de estas partituras gráficas, ante la falta de una tradición interpretativa y de ejecutantes dispuestos a asumir el riesgo y el esfuerzo de su preparación conceptual y sonora, dificulta enormemente su ejemplificación. Gracias a la labor conjunta del musicólogo Pedro Ordóñez y del percusionista Baldomero Lloréns contamos, pese a ello, con una posibilidad de acercarnos al Guerrero “gráfico” de inicios de los setenta, a ese que, parodiando la expresión de Gerardo Diego acerca de Manuel de Falla, podríamos calificar como “pre-Francisco de ante-Guerrero” (LLORÉNS ESTEVE, 2013; LLORÉNS ESTEVE, 2019, págs. 161-178). Nos referimos, precisamente, a ese *Un Poème batteur*, obra concebida en 1972 para percusión sola a partir de cuatro sonetos de la sección “La raíz del gesto” del volumen *El gesto* (1958/63) del ya mencionado Rafael Guillén, quien recitó esos poemas con motivo de la reconstrucción de la obra de Guerrero en Granada en mayo de 2010⁴.

⁴ Existe una grabación audiovisual completa del acto, disponible en [<https://www.cacocu.es/evento/galeria-de-musicos-andaluces-ii-francisco-guerrero-marin>]. Última consulta: 15-VII-2020.

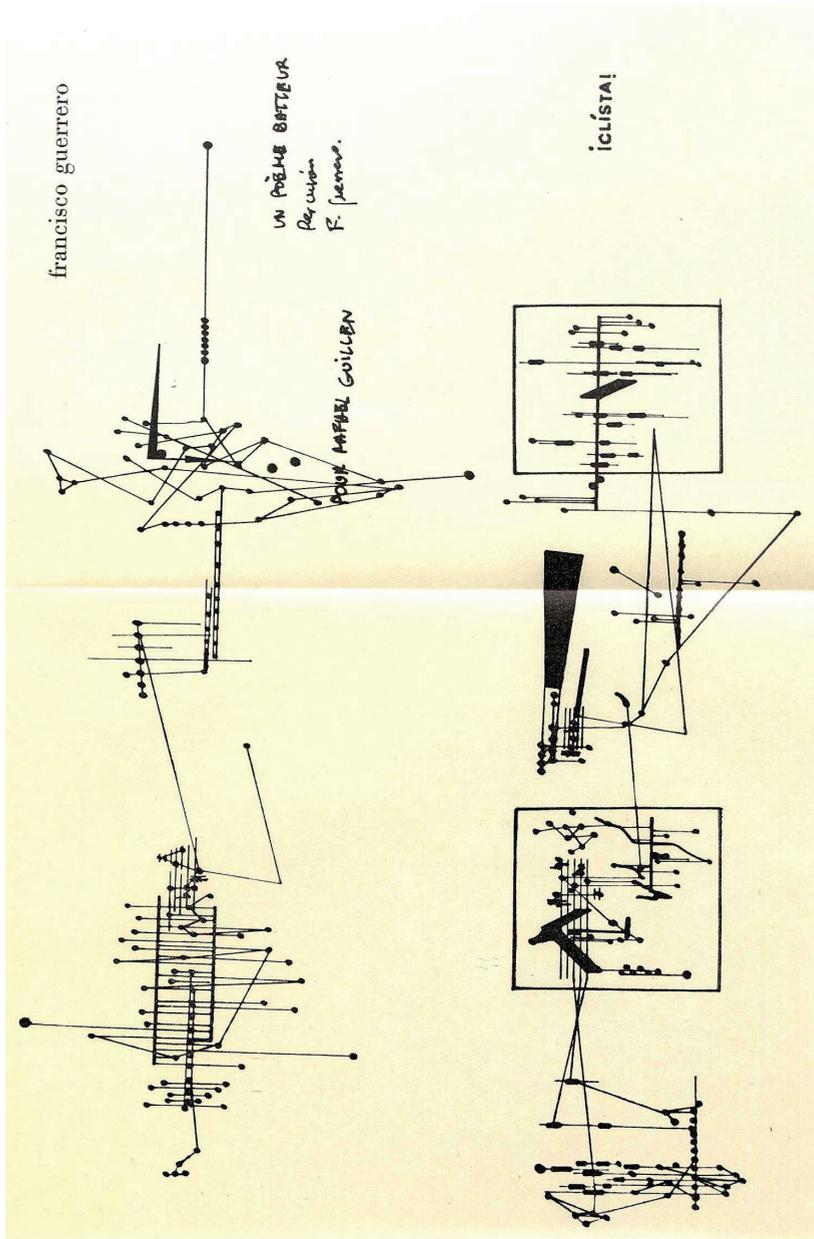


Figura 1. -Francisco Guerrero, *Un Poème batteur* (1972) [fragmento]. Reproducido en *Litoral*, VIII/85-87 (julio de 1979), págs. [77-78].

La segunda mitad de la década de 1970 supuso para el compositor la consecución de una creciente posición de protagonismo en el panorama nacional, corroborada por su presencia habitual en la prensa cultural del momento y en las programaciones de ciclos de música de vanguardia. Así, con el quinteto de viento *Agónica*, presentado en la V Semana de Nueva de Música de Barcelona de 1975, o, el mismo año, con la consecución de un puesto de finalista en el II Concurso de Composición “Arpa de Oro” por *Anemos A*; una partitura saludada por la crítica como “*de acusada personalidad dentro del panorama de nuestra vanguardia*” (GÓMEZ AMAT, 1976), reveladora del particular universo tímbrico de Guerrero en el empleo de la percusión, íntimamente relacionado con el precedente rupturista de Edgar Varèse, e inicio de una serie de tres composiciones que se culminaría en 1978 con *Anemos B*, para coro –sobre textos de las Glosas Emilianenses–, y *Anemos C*, para conjunto instrumental.

En este itinerario personal, 1976 es un año determinante, y así lo reconoce uno de los principales estudiosos del compositor, Stefano Russomanno, al iniciar en él lo que considera “primera etapa” de su estilo; “primera”, ya que quedan excluidas de su posible definición todas las obras anteriores a 1969 y una gran parte de las escritas hasta ese 1976 (RUSSOMANNO, 2007), año en el que Guerrero se alzó con el premio del III Concurso de Composición “Arpa de Oro” con *Actus*⁵, dedicada a Luis de Pablo y su primera composición llevada al disco, en el sello RCA⁶. El propio compositor, en las notas del programa de su estreno, señalaba la importancia de esta obra, instrumentada para conjunto de cuerda, contrafagot y dos trombones, en el conjunto de su trayectoria y definía así algunas de sus claves interpretativas:

“Ha supuesto un paso decisivo en mi mentalidad como compositor, aportándome tipos de construcción formal hasta entonces insospechados por mí. [...] Si bien en el tratamiento instrumental, salvo por su escritura ultravirtuosística, no hay novedades aparentes, sí se encuentran tales novedades en la forma misma de construcción. La forma viene dada por la mezcla de diferentes acontecimientos, llamando acontecimientos a: primero, modos de ataque; segundo, diseños sobre los que éstos actúan; y tercero, duraciones en relación con la cantidad de instrumentos que entren en juego en cada momento” (citado por LACÁRCEL, 2007-2008, pág. 19).

⁵ COSTAS, 1977; LERDO DE TEJADA y LÓPEZ DE HARO, 1977.

⁶ RCA RL-35167 (1978) [Conjunto de cámara / José María Franco Gil]. En el disco se incluye también la grabación de *Op. 1 Manual*, a cargo de quien la estrenara, el pianista Jean-Pierre Dupuy.

Y, al mismo tiempo, subrayaba su interés por un parámetro, el modo de ataque del sonido en cada instrumento, que podríamos ejemplificar en otra composición también fechada en 1976, la pianística *Op. 1 Manual*. En ella, el establecimiento de una dinámica de contraste entre grandes secciones –la primera, con la energía desplegada de ataques bruscos y su exploración del registro grave; la segunda, un ingenuo oasis en torno a un acorde de Mi b progresivamente desplegado sobre la resonancia armónica del piano– se apoya en el carácter del gesto físico del intérprete, enfrentado a los límites de capacidad de respuesta del instrumento.

En realidad, 1976 adquiere una relevancia aún mayor en la carrera del compositor linarense en tanto implica su entrada definitiva en la escena musical foránea: ese año, el Festival de la UER de Bruselas estrenó su *Datura fastuosa*, para 40 instrumentos de cuerda y dispositivo electrónico, y el Festival de Royan –por mediación de su director artístico Harry Halbreich, denodado promotor de la música española de vanguardia– daba a conocer su primera composición sinfónica, *Ecce opus*, una experiencia que Guerrero, dos décadas más tarde, no recordaría con especial satisfacción (GARCÍA DEL BUSTO, 1996).

La difusión internacional de la obra del compositor era imparable: en 1977, *Actus* es incluida en la selección final de la Tribuna Internacional de Compositores de la UNESCO, junto a nombres del prestigio de Louis Andriessen, Friedrich Cerha, Aribert Reimann o Wolfgang Rihm; y el Festival de Saintes de 1978 vive el estreno de su sexteto de percusión *Acte préalable* –que presenta sugerentes puntos de contacto con el precedente de *Persephassa* (1969), de Iannis Xenakis–, cuya partitura le abriría en 1980 las puertas de la prestigiosa editorial italiana Suvini Zerboni.

Tanto Royan como Saintes son testimonios de un interés particular del país galo por la música de Guerrero, sostenido en los decenios siguientes. ¿Y qué Guerrero comenzaban a escuchar más allá de nuestras fronteras? Uno que, en palabras del compositor a *El País* a fines de febrero de 1977, se alejaba definitivamente de su horizonte juvenil:

“Yo creo que si lo supiéramos ya estaríamos todos adelantándonos a eso, pero no lo sabemos. Hasta ahora todo el mundo se ha dedicado a hacer inventos, a inventar cositas, ver cómo se puede destripar un instrumento o pintar de cualquier forma en un papel. Yo creo que ha llegado el momento en que por fin vamos a empezar a hacer música. Ya está bien de experimentos. Creo que entre todos podremos hacer lo que hizo Bach en su época. Había de todo y él supo aprovechar todo” (RUIZ TARAZONA, 1977).

a Juan Alfonso Garcia

CONCIERTO DE CAMARA

per flauto, clarinetto e quartetto d'archi

FRANCISCO GUERRERO

The musical score is arranged in a system with six staves. The top two staves are for Flute (FLAUTA) and Bass Clarinet (CL. BAJO), both in 3/4 time. The next three staves are for Violin 1 (VIOLIN 1), Violin 2 (VIOLIN 2), and Viola, all in 6/8 time. The bottom staff is for Cello (VCELLO), which changes time signatures to 5/8 and 3/8. The score includes dynamic markings such as 'Acc.' (accrescendo) and 'legno Goffato' (woodwind soft). The Cello part is highly detailed with fingerings, slurs, and accents. A circled 'A' is present in the Cello part, indicating a specific section. The tempo is marked as '♩: 52' and '♩: 69'.

Figura 2.–Francisco Guerrero, *Concierto de cámara* (1977), pág. 1. Suvini Zerboni S. 8868 Z.
© 1981 by Edizioni Suvini Zerboni S.p.A. – Milano.

Y lo hacía con páginas de la contundencia de las del *Concierto de cámara* (1977), dedicado a su maestro Juan-Alfonso García e interpretado en Saintes en el verano de 1978; el crítico destacado por *El País* a este festival sancionaba el gran éxito de su interpretación y describía la obra como “viva de color, imaginativa, como algo propio de un surrealismo andaluz” (FRANCO, 1978). Sin necesidad de ahondar en el tópico “andaluz” –aunque resulta tentador calificar de “jonda” la cualidad melismática y microtonal de la introducción del violonchelo y de la posterior *cadenza* de la flauta, cuyo intérprete recurre de modo simultáneo a la emisión tradicional y al empleo de la voz en el instrumento–, destaca en la escucha del *Concierto de cámara*, sobre todo, el recurso al clarinete bajo como nexo de unión entre el protagonismo solista de la flauta y un conjunto de cuerda de cuidadoso trabajo de texturas densas en las secciones de *tutti*, cercanas a una sonoridad electrónica.

UNA DÉCADA DECISIVA

Para este momento, Guerrero se había convertido en cabeza de cartel de lo que José Ramón Encinar denominaba en junio de 1979 “Generación del 75” (ENCINAR, 1979)⁷, una etiqueta que no hizo mayor fortuna, pero que demuestra la conciencia de todo un grupo de jóvenes creadores a la hora de ahondar, en plena expansión cultural acorde con las libertades políticas reconquistadas a inicios de la transición democrática, en la labor de puesta al día internacional de la composición española y de alineamiento con las propuestas más arriesgadas de su época, ya fueran, por ejemplo, las escrituras hiperbólicas y exacerbadas de la “nueva complejidad” de un Brian Ferneyhough o la posibilidad de un extremado rigor matemático en la ideación del objeto sonoro, preconizada por Iannis Xenakis. Desde hacía años, el interés de Guerrero por la formalización matemática de sus composiciones había ido ganando terreno, y ya en 1978 había tomado parte en el seminario “Música y ordenador”, organizado en Madrid como demostración de las posibilidades creativas del *software* de síntesis sonora MUSIC V; hito concreto de una inquietud que el compositor recordaba poco antes de su fallecimiento:

“Desde siempre me gustaron las matemáticas, y desde siempre pensé que la música debía utilizarlas [...] En la revista *Sonda* descubrí un artículo sobre Xenakis con mucha matemática, y la luz se hizo. Sus

⁷ El director de orquesta y compositor José Ramón Encinar fue uno de los colaboradores más íntimos de Guerrero desde que trabaron amistad en el citado Curso Manuel de Falla granadino de 1970 y ha actuado como constante valedor de su música en conciertos y grabaciones; cfr. ENCINAR, 1997.

matemáticas no me interesaron pero sí su espíritu. A él le debo mi orientación, y mi ajuste vital. La pureza de las matemáticas, limpias, nobles y sin mancha” (GUERRERO, 1997, citado en BARBER y PALACIOS, 2009, pág. 348).

Un año más tarde, *Ars combinatoria* (1979), para seis instrumentos de viento –un encargo de Pierre Boulez para el Ensemble L’itinéraire, que estrenó la obra en febrero de 1980–, confirmaba esta nueva dimensión en la obra de Guerrero: el elemento combinatorio es evidente ya desde el inicio, con la gradación creciente de densidades que se establece (desde el solo de oboe al trío de metales, tras un dúo intermedio de contrafagot y trombón) antes de alcanzar el *tutti*, una estrategia de complejidad gradual que se establece sobre una dinámica “por oleadas”, con constantes juegos de *crescendi* y *decrescendi* en el interior de materiales sonoros compactos y enérgicos, especialmente en los episodios de carácter más estático, para crear un discurso sonoro tenso, con ecos de Varèse y prefiguraciones de las exploraciones, ya en la década de 1990, de Franco Romitelli.

Energía, densidad, complejidad... son términos que se suelen asociar a la música de Guerrero, pero que en ocasiones orillan una dimensión paralela igualmente apreciable, la de un “lirismo”, digamos, “violento”, una exploración de dimensiones más íntimas que incluso puede detectarse en obras definidas por la condición casi eruptiva del sonido, como la orquestal *Antar Atman*, estrenada por la Orquesta Nacional de España en 1980 y que podríamos considerar casi culminación del lenguaje áspero y aparentemente intuitivo del primer Guerrero. A propósito, *Antar Atman* (“yo interno”, en sánscrito), junto a *Niyatamânasa* (“poseedor de autodomínio”, en la misma lengua), composición sinfónica fruto de una beca de la madrileña Fundación Juan March en 1979, y alguna obra más (como *Pâni*, 1982, para clave), es muestra del interés del compositor por conceptos sonoros y horizontes culturales extraoccidentales, en la estela de Giacinto Scelsi y anticipándose, por ejemplo, a creadores internacionales de la relevancia de Jonathan Harvey, en búsqueda de una “raíz oscura” del sonido, atávica y oral.

Es esta misma indagación la que, unos años antes, Guerrero había ya afrontado en la alucinada vocalidad de *Erótica* (1978), para voz y guitarra, sobre textos de Ibn Quzman; una actitud que retomaría en 1982, de la mano del poeta Jorge Guillén, en *Vâda* (“palabra”, en sánscrito), concebida para dúo de sopranos y nueve instrumentistas y acabado ejemplo de la renovación de la escritura vocal en la música contemporánea española (PÉREZ CASTILLO, 2007). En este homenaje al poeta vallisoletano, la cualidad hipnótica de la percusión inicial se deforma y enturbia en la

posterior intervención instrumental para desatarse en la entrada del dúo de sopranos, en diálogo inquieto con el conjunto mediante desapacibles registros agudos, entrecruce de líneas vocales y velocidades extremas de articulación que privilegian la calidad fonética originaria del texto sobre la inteligibilidad de los poemas empleados, de gran capacidad metafórica:

“¿No ser? Estar, estar profundamente,
Más y más ignorante
De ser profundamente a oscuras
Raíz muy reservada a su paciencia
Más activa.
Raíz
Que va sumando
Su silencio creciente y su fortuna:
Tierra, tierra, ¡Perderse al fin!”

(Jorge Guillén, *Cántico*, “La rendición al sueño”)

A partir de 1984 se inaugura la considerada “segunda etapa” en la producción del compositor, aquella en que el proceso de “racionalización de la intuición” sonora alcanza sus perfiles más aguzados; *Ariadna*, para veinte instrumentos de cuerda, avanza en una dirección que, un año antes, ya había augurado la primera de las piezas de su ciclo para instrumentos de cuerda, en diferentes combinaciones (del violín solo al cuarteto, con predominio del trío), *Zayin*, que culminó en 1997 con la escritura de *Zayin VII* y con el estreno íntegro del ciclo en Sevilla en febrero de ese año. Con su más de una hora de duración, *Zayin* se constituye en la aportación más importante al género de un compositor español en la pasada centuria, en una de las grandes páginas de la literatura camerística del último medio siglo y en el mayor empeño creativo de Guerrero, abandonado el proyecto operístico que, con libreto de Antonio Enrique y bajo el título de *La muerte y desprendimiento de Juana la papisa*, había acariciado desde mediados de la década de 1970; por citar el poema en prosa “Zayin” de José Ángel Valente (*Tres lecciones de tinieblas*, 1980; ESCOBAR BORREGO, 2012), Guerrero se encontraba, por fin, a las puertas de su total madurez y “ahora tenía ante sí lo posible abierto a lo posible” en su creación venidera.

AÑOS DE PLENITUD

Cuanto de matematismo más o menos expreso se encuentra en su obra anterior, desde 1988 se decantaría en el estilo de Guerrero hacia

RHEA Francisco Guerrero

4/4 $\text{♩} = 60$

Fl.
Ob.
Cl.
Bar.
Tbn.
Tbr.
Baj.

Figura 3.—Francisco Guerrero, *Rhea* (1988), pág. 1. Suvini Zerboni S. 11641 Z.
© 1988 by Edizioni Suvini Zerboni S.p.A. – Milano.

modelos paradigmáticos más acusados. *Rhea* (1988), para doce saxofones (CÁMARA TOLDOS, 2015) y *Nûr*, de 1990, obra coral sobre textos coránicos, son el díptico de entrada –casi en claroscuro, si tomamos en consideración la significación “saturnal” del primer título y la “luminosa” del término árabe del segundo– en el empleo por el compositor de modelos topológicos (MORALES y GUERRERO, 1990) y, finalmente, fractales en el proceso creativo de nuestro protagonista, en estrecha colaboración con su alumno físico Juan José Morales y con el ingeniero informático Miguel Ángel Guillén, mediante el uso desde 1992 de programas de composición ideados *ad hoc* para sus nuevas necesidades sonoras (GUERRERO y GUILLÉN, 2007-2008).

Tal y como sostiene Stefano Russomanno:

El uso de la lógica combinatoria y de los fractales le sirvió al compositor para trasladar al dominio de los sonidos esa rugosidad característica de la materia viva: la multiplicidad de la pulsación orgánica. En su caso, este método matemático fue concertado con desenvoltura a la hora de armonizar los grosores y los flujos energéticos que son propios de la materia sonora (RUSSOMANNO, 2006, pág. 31).

Y, en verdad, excede el propósito de estas páginas –y, para ser sincero, de las propias capacidades matemáticas de quien escribe y de la naturaleza de este texto– una explicación siquiera somera del concepto y alcance de “lo fractal”, como terreno de la geometría que, singularmente a partir de las investigaciones de Benoît Mandelbrot en las décadas de 1960 y 1970, ha recibido creciente interés e incluso amplia difusión popular. Algunos ejemplos primarios de estos objetos fractales revelan la existencia de formas autosimilares, isomorfas y replicantes en numerosísimas manifestaciones de la Naturaleza, del crecimiento vegetal a la conformación de conchas de moluscos, de la estructura de un copo de nieve a la configuración de una línea de costa o una disposición estelar, de una ola marina o de una duna desértica, del mismo modo que la aplicación reiterada de un simple algoritmo permite la generación artificial de caleidoscópicas geometrías fractales. En el plano musical, esta condición fractal podría traducirse, *grosso modo*, en la derivación de toda una obra y en su caracterización como parámetro integral y cuantificable a partir de un elemento interválico, rítmico o tímbrico mínimo (RUSSOMANNO, 1997; BESADA y DUBIELZIG, 2017; BESADA, 2019); se logra, así, una correspondencia exacta entre micro- y macro-estructura, con el propósito de resolver la posible contradicción entre la comprensión de la “forma” musical como “estructura” impuesta externamente y como “proceso orgánico” con su propia lógica constitutiva, según aseveraba el propio compositor:

“Por supuesto que existe una forma, pero no se ofrece de forma reconocible. La forma a la que me refiero entiende la obra casi como un organismo vivo. Frente a esta forma lo máximo que podemos hacer es intentar observar el desarrollo de un proceso orgánico desde un punto de vista externo, general [...] Me interesa más la mecánica general del desarrollo que la morfología concreta de cada elemento [...] Lo interesante es cómo se produce una forma desde el punto de vista de las relaciones” (citado por RUSSOMANNO, 1997, pág. 36).

La detección, en la escucha, de procedimientos fractales es prácticamente imposible (y, de hecho, innecesaria para su aprehensión e irrelevante para el propio compositor); pero la manera en que en *Sahara* (1991) u *Oleada* (1993) –y de aquí dos de los ejemplos de fractalidad visual propuestos en líneas anteriores– el discurso sonoro de la obra parece derivarse “naturalmente” de un solo gesto inaugural desdoblado infinitamente en micro-gestos proliferantes sí que podría, con la fantasía perceptiva que se supone inherente a una escucha activa, relacionarse con sus modelos naturales. Así, en *Sahara*, el enfático unísono inicial en Mi b se presenta en diversos grados de impenetrabilidad o dispersión, iluminado en el registro agudo, desflorado en movimientos rápidos y fugaces que se oponen abruptamente a bloques falsamente estáticos (falsamente, puesto que su movilidad interna es absoluta): estamos, si se me permite el mal juego de palabras, ante una obra verdaderamente “desértica” por la alta temperatura y presión atmosférica a la que Guerrero somete ese gesto inaugural.

Es, sin embargo, en la música electroacústica donde el control matemático de los distintos aspectos del sonido es más eficiente y contrastable, dada su reducción a parámetros físicos; Guerrero, que en 1985 había fundado el Departamento de Música Electrónica de la Universidad Politécnica de Las Palmas, regresó al sonido electrónico en 1990 con una obra como *Cefeidas*, dedicada al gran compositor veneciano Luigi Nono, e incorporaría el pensamiento fractal en obras que, como *Delta Cephei* (1992) o *Rigel* (1993), turbulenta y oscura, acuden como modelos de distribución espacial, de intensidades y frecuencias a configuraciones estelares (constelaciones, sistemas, cúmulos abiertos) o estrellas pulsátiles. Resultado de ello sería el extraordinario trabajo tímbrico de la parte electroacústica de *Hyades* (1994), cuya plantilla instrumental (flauta baja, trombón y contrabajo) reclama su filiación respecto de las últimas obras de Luigi Nono, en las que los instrumentos de registro grave extremo son muy frecuentes.

Con la mención de este referente cosmológico nos acercamos insensiblemente al fin del catálogo de Guerrero, ya que lo comparte su última obra orquestal, *Coma Berenices* (1996), estrenada ya de manera póstuma

en febrero de 1998: compendio de su lenguaje maduro, en su radicalidad insobornable, concisión del material musical y sorpresa tímbrica, la urgencia dramática de las intervenciones de la percusión en su discurso y la condición magmática de su sonoridad la entroncan también con sus obras de fines de la década de los setenta, al servicio de una inmediatez expresiva a la que el compositor nunca renunció sobre bases poéticas rotundas:

“Me gusta el arte potente y el que sólo se sustenta en sí mismo. No me interesa el arte panfletario ni el que tiene que recurrir a lo externo para justificarse, así como tampoco escucho a los compositores y artistas que tienen siempre la palabra ‘expresión’ en la boca. Hablan de ella porque carecen de ella. Eso de la capacidad de expresar y comunicar es una virtud (o lo que sea) que se tiene o no se tiene y que no puede ser creada artificialmente” (GUERRERO, 1997, citado por BARBER y PALACIOS, 2009, pág. 348).

Figura 4.–Francisco Guerrero, *Zayin VIIb* (Pequeño Zayin) (1996), pág. 1.
 © 1996 by Edizioni Suvini Zerboni S.p.A. – Milano.

CODA

“Voy a cumplir 46 años, y creo que todavía no he empezado a componer. Pienso que por fin ahora sé lo que es la música, de una manera profunda, sensata y con toda la humildad de la que es capaz una persona que se toma tan en serio lo que hace que lo considera como un

don divino y no como un acto de su voluntad. Y el resto, idioteces. ¿Buen autorretrato? No lo sé, y me da igual” (GUERRERO, 1997, citado por BARBER y PALACIOS, 2009, pág. 348).

Cuando ocurre el fallecimiento de Francisco Guerrero el 19 de octubre de 1997, el músico linarense andaba embarcado en un nuevo proyecto, que dejó inconcluso: la orquestación de los cuatro cuadernos de la *Iberia* albeniciana, seis de cuyas doce piezas llegó a instrumentar⁸. Quien asumió la continuidad de ese proyecto fue Jesús Rueda, uno de los discípulos que, de manera pública desde fines de los años ochenta (Alicante, 1989; Santiago de Compostela, 1990; Granada, 1991...) o privada con anterioridad, había ido reuniendo el compositor a su alrededor; nombres que hoy –César Camarero, Alberto Posadas, David del Puerto, Jesús Rueda, Jesús Torres, por solo citar algunos– ocupan la primera línea de la creación musical española madura⁹. Existe, pues (aunque las trayectorias de quienes la ostentan hayan ido divergiendo), una “impronta guerreriana” en la música española de hoy, algunos de cuyos protagonistas han rendido homenaje a la memoria de su maestro. Así, el propio Jesús Rueda, en su producción musical –como atestigua su orquestal *Viaje imaginario ‘Francisco Guerrero in memoriam’*, 1998– o en palabras de sentido reconocimiento, como las que le dedicara en marzo de 2007 reivindicando la capacidad de impacto y compromiso vital del “sonido guerreriano”:

“¿Qué es lo que hace que Guerrero nos emocione tanto? El vértigo de su espíritu, traducido en planos sonoros, en dinámicas enfrentadas hasta el paroxismo en una conflagración perpetua, en bloques y densidades plenas y torturadas, desgarradas y contusionadas por su torsión extrema y antinatural, por el vigor endiabrado de la ruptura, la fuerza fáustica extenuada, la plenitud de la emoción desbocada. Era él, tensando la vida –su vida– al día, al instante cotidiano” (RUEDA, 2007, pág. 126)¹⁰.

⁸ Concretamente, “Corpus Christi en Sevilla”, “Málaga”, “El Polo”, “El Albaicín”, “Jerez” y “Almería”.

⁹ Apenas dos meses después de la muerte de Guerrero se organizó un “Memorial Francisco Guerrero” en la galería madrileña “El Cruce” (20 de diciembre de 1997), en el que se estrenaron obras de discípulos y amigos del compositor linarense, como Juan Manuel Artero (*Recitativo con azogue que huye*), Alberto Posadas (*In memoriam Francisco Guerrero*), José María Sánchez-Verdú (*Deploratio I (Francisco Guerrero in memoriam)*) y José Luis Torá (*a ras de los albores más tempranos*). Por otra parte, resultan también de sumo interés los testimonios recogidos en el documental “Hablando de Paco Guerrero” (2012), que reúne intervenciones de colaboradores y alumnos de Guerrero como Aracil, Alfonso Casanova, Encinar, Garrido, Canco López, Posadas, Puerto o Russomanno, entre otros.

¹⁰ El texto de Jesús Rueda formó parte de un dossier (“Francisco Guerrero, diez años después”), publicado en el número 217 de la revista *Scherzo* (págs. 113-127), en el que también colaboraron Alfonso Casanova, Jorge Fernández Guerra y Stefano Russomanno.

POST-SCRIPTUM

“La impresión que causa es la de una obra marcada por una inspiración indeclinable y se cuenta, sin duda, entre las más impresionantes del festival de este año”¹¹. Así se expresaba la crítica alemana con motivo de la interpretación de *Antar-Atman* en el concierto de clausura del festival berlinés Ultraschall (19 de enero de 2020, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin / Johannes Kalitzke): Francisco Guerrero sigue presente en la escena internacional y es también motivo de atención musicológica en el extranjero, como prueba que un centro de investigación tan prestigioso como el IRCAM parisino cobije en su imprescindible base de datos BRAHMS información extensa y actualizada sobre su significación creativa, como hemos señalado al inicio de estas páginas.

Y ello gracias a un catálogo no demasiado nutrido –recordemos las “depuraciones” sucesivas a las que lo fue sometiendo el músico–, pero determinante por su originalidad, calidad y capacidad de influencia sobre generaciones posteriores de compositores y oyentes. Incluso quien apenas se haya acercado a la obra de concierto de Guerrero, es más que probable que haya (des)atendido su música, puesto que –y es campo necesitado de serio estudio (IGOA, 2007-2008)– el compositor linarense fue responsable de las bandas sonoras de películas tan conocidas como *Bearn o la sala de las muñecas* (1983), *Las bicicletas son para el verano* (1984), *El año de las luces* (1984) o *El río de oro* (1986), tras debutar en el terreno de la música aplicada con su participación en el documental experimental *Vibraciones oscilatorias* (1975), de Javier Aguirre.

Habrían de darse pasos ambiciosos y decididos para convertir a Guerrero en lo que, a nuestro juicio, merece ser realmente a la altura de 2020: “presencia” viva y actual de quien, junto a Manuel Castillo, José García Román o Manuel Hidalgo, resume en muy buena medida lo que Andalucía ha aportado a la música contemporánea española en la segunda mitad del pasado siglo. Y, al mismo tiempo, patrimonio cultural compartido, puesto que el patrimonio, si somos conscientes de su real significado, requiere una construcción continua, una actualización constante, y repugna el anquilosamiento complaciente o la declinante recreación en lo ya cansinamente canonizado como tal.

¹¹ “Der Eindruck ist der eines Werks, das durch unbeugsame Inspiration gekennzeichnet ist. Es zählt ohne Frage zu den nachdrücklichsten des diesjährigen Festivals” [<https://konzertkritikopernkritikberlin.wordpress.com/2020/01/20/ultraschall-berlin-2020-iii-verunelli-ratkje-guerrero-levy/>]. Última consulta: 15-VII-2020.

Motivos no faltan aun hoy para dificultar este necesario rescate, ya sea la discontinua y exigua programación de sus obras, a menudo en el contexto de homenajes esporádicos –como los protagonizados por el ya desaparecido Proyecto Guerrero, fundado en 2002, en enero de 2006¹², por la Fundación Juan March en octubre de 2011¹³ o el más reciente del Grupo Koan2 en octubre de 2013¹⁴–, ya el parco número de investigaciones musicológicas exhaustivas¹⁵ o, incluso, la falta de referencias discográficas de buena parte de su catálogo (en especial, pero no únicamente, de su primera etapa), cuya difusión fonográfica parece haberse estancado en la última década. Confiemos en que, aunque sea con la excusa de la doble efeméride guerreriana que se aproxima [1951-2021; 1997-2022], se comience a recorrer a grandes trechos el camino a que estas páginas han pretendido introducir.

¹² Madrid, Auditorio Nacional [Ciclo ‘Musicadhoy’], 26 enero de 2006: *Jondo, Nûr y Acte préalable*.

¹³ Madrid, Fundación Juan March [Serie ‘Aula de (re)estrenos’], 5 de octubre de 2011. Bajo el título “Generación Guerrero. In memoriam”, se interpretaron *Cefeidas* y tres de las piezas del ciclo *Zayin* [https://recursos.march.es/culturales/documentos/conciertos/12_37748.pdf?v=172070710]. Última consulta: 15-VII-2020.

¹⁴ Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía [Centro Nacional de Difusión Musical, Series 20/21], 14 de octubre de 2013; se programaron dos realizaciones de obras gráficas de *Sin ánimo de ofender, Acte préalable, Váda y Rigel* [<https://docplayer.es/85967123-Francisco-guerrero-marin.html>]. Última consulta: 15-VII-2020.

¹⁵ Como excepción singular, cabría destacar el trabajo de MORATE BENITO, 2010, anticipo de una tesis doctoral en curso de realización en la Universidad Complutense de Madrid.

BIBLIOGRAFÍA

- BARBER, L.; PALACIOS, M. (2009): *La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España*. Madrid: Fundación Autor.
- BERENGUER, J. L. (1974): *Introducción a la música electroacústica*. Valencia: Fernando Torres.
- BESADA, J. L.; DUBIELZIG, E. (2017): “Selbstähnlichkeit als Selbstreferenz. Einige Anmerkungen zu Fraktal-inspirierter Musik”, *Neue Zeitschrift für Musik*, 178/5 (mayo), págs. 16-19.
- BESADA, J. L. (2019): “Math and Music, Models and Metaphors: Alberto Posadas’ ‘Tree-Like Structures’”, *Contemporary Music Review*, 38/1-2, págs. 107-131.
- CÁMARA TOLDOS, P. P. (2015): “Rhea, simbología como inspiración compositiva (I)”, *Espacio sonoro*, 35 [<http://espaciosonoro.tallersonoro.com/wp-content/uploads/2015/01/02.-Rhea-editado.pdf>]. Última consulta: 15-VII-2020.
- CELIS, M. C. de (1974): “Francisco Guerrero y el sugerente relato de la música”, *La Estafeta literaria*, 544 (17 de julio), pág. 39.
- CONTRERAS ZUBILLAGA, I. (2007): “Arte de vanguardia y franquismo. A propósito de la politización de los Encuentros 72 de Pamplona”, *Huarte de San Juan-Geografía e historia*, 14, págs. 235-255.
- COSTAS, C.-J. (1977): “Primer plano de un concurso”, *La Estafeta Literaria*, 605 (1 de febrero), págs. 20-21.
- ENCINAR, J. R. (1979): “Nuevas generaciones. Nueva música”, *Música en España*, 2 (junio), págs. 28-29.
- ENCINAR, J. R. (1997): “Francisco Guerrero”, *Ritmo*, 693 (diciembre), págs. 9-11.
- ESCOBAR BORREGO, F. J. (2012): “Tres lecciones de tinieblas, de José Ángel Valente: naturaleza musical, claves de poética e implicaciones simbólicas”, *Enthymema*, VI, págs. 118-191.
- FRANCO, E. (1978): “El Festival de Saintes. De Halffter a las jóvenes promociones”, *El País* (6 de agosto), pág. 19.
- GARCÍA, J.-A (2007-2008): “Memoranda de Francisco Guerrero”, *Papeles de música española. Homenaje a Francisco Guerrero*, 3, págs. 87-90.
- GARCÍA DEL BUSTO, J. L. (1996): “Diálogos. Entrevista con Francisco Guerrero” (RNE-Radio Clásica, 6 de diciembre) [https://www.youtube.com/watch?v=e0PZ_oYt510]. Última consulta: 15-VII-2020.
- GARCÍA ESTEFANÍA, Á. (2001): *Francisco Guerrero Marín*. Madrid: Fundación Autor.

- GÓMEZ AMAT, C. (1976): “Francisco Guerrero: ‘Anemos A’”, *Bellas Artes* 76, 49 (enero), pág. 88.
- GUERRERO, F. (1997): “Francisco Guerrero”, *Senderos para el 2000*, 5, págs. 8-9.
- GUERRERO, F.; GUILLÉN, M. Á. (2007-2008): “Cibernética I. Informática y composición musical”, *Papeles de música española. Homenaje a Francisco Guerrero*, 3, págs. 63-83.
- GUILLÉN, R. (2007-2008): “Un apunte sobre Francisco Guerrero en la Granada de los años setenta”, *Papeles de música española. Homenaje a Francisco Guerrero*, 3, págs. 91-95.
- “Hablando de Paco Guerrero” (2012) [<https://www.youtube.com/watch?v=c3EMfcDTvFk>]. Última consulta: 15-VII-2020.
- IGOA, E. (2007-2008): “Contribución al cine de Francisco Guerrero”, *Papeles de música española. Homenaje a Francisco Guerrero*, 3, págs. 23-30.
- LACÁRCEL, J. A. (2007-2008): “Francisco Guerrero: de organista de San Juan de Dios a músico universal”, *Papeles de música española. Homenaje a Francisco Guerrero*, 3, págs. 11-22.
- LERDO DE TEJADA, F. y LÓPEZ DE HARO, J. M. (1977): “Tercer concurso de composición de música de cámara”, *Ritmo*, 468 (enero), págs. 39-41.
- LLANO SÁNCHEZ, R., dir. (2017): *Los encuentros de Pamplona en el Museo Universidad de Navarra*. Pamplona: Universidad de Navarra-Servicio de Publicaciones.
- LLORÉNS ESTEVE, J. B. (2013): “La plasticidad en Francisco Guerrero. Contextualización de su obra gráfica y breve análisis de *Un Poème Batteur* para percusión solo”, *Espacio sonoro*, 29 (enero) [<http://espaciosonoro.tallersonoro.com/wp-content/uploads/2013/03/La-plasticidad-en-Francisco-Guerrero.pdf>]. Última consulta: 15-VII-2020.
- LLORÉNS ESTEVE, J. B. (2019): *La multipercusión. Un enfoque interpretativo de las primeras propuestas de la música española (1964-1976)*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid [<https://eprints.ucm.es/59394/1/T41796.pdf>]. Última consulta: 15-VII-2020.
- MARCO, T. (1974): “Antología de la música española actual. Francisco Guerrero”, *Bellas Artes* 74, 33 (mayo), págs. 60-61.
- MORALES, J. J.; GUERRERO, F. (1990): “Música y topología”, *Scherzo*, 43 (abril), págs. 102-103.
- MORATE BENITO, M. (2010): *La música de Francisco Guerrero Marín (1951-1997): la combinatoria como sistema compositivo*. Trabajo de Fin de Grado, Universidad de Salamanca.
- MORATE BENITO, M. (2011): “Francisco Guerrero Marín (1951-1997)”, *Revista de la Fundación Juan March*, 405 (octubre), págs. 2-7.

- MORATE BENITO, M. (2015): “Parcours de l’œuvre” [<http://brahms.ircam.fr/francisco-guerrero>]. Última consulta: 15-VII-2020.
- NOMMICK, Y. (2004): “Recordando a Francisco Guerrero. Fractalidad en el universo musical”, *La Opinión de Granada* (3 de julio), pág. 34.
- PÉREZ CASTILLO, B. (2007): “La voz despojada. Algunos elementos de renovación vocal en la música española”, *Revista de Musicología*, XXX/2, págs. 533-574.
- RUEDA, J. (2007): “Guerrero o la necesidad de un maldito”, *Scherzo*, 217 (marzo), págs. 126-127.
- RUIZ TARAZONA, A. (1977): “Ha llegado del momento de que dejemos los experimentos. Entrevista con Guerrero y Encinar, dos jóvenes valores de la música culta”, *El País* (27 de febrero).
- RUSSOMANNO, S. (1997): “Sonidos y fractales en la música de Francisco Guerrero”, *Doce notas preliminares*, 1, págs. 28-43.
- RUSSOMANNO, S. (2006): “Francisco Guerrero y la moderna expresividad musical”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 676 (octubre), págs. 27-32.
- RUSSOMANNO, S. (2007): “Una belleza arisca”, *Scherzo*, 217 (marzo), págs. 114-117.

SELECCIÓN DISCOGRÁFICA

- Música electroacústica* [Cefeidas, Rigel]. HYADES ARTS hyCDX-1 (1993).
- Zayin (I-VII)*. Arditti String Quartet. ALMAVIVA DS-0127 (1999).
- Concierto de cámara, Ars Combinatoria, Op. 1 Manual, Delta Cephei, Anemos C*. Proyecto Gerhard / Ernest Martínez Izquierdo. ALMAVIVA DS-0133 “Compositores andaluces actuales en el Festival de Granada” (2001).
- Acte préalable*. Grupo de Percusión de la Joven Orquesta Nacional de España / Joan Iborra. TRITÓ TD006 “Música española para percusión” (2002).
- Complete Orchestral Works* [Coma Berenices, Ariadna, Sahara, Oleada, Antar Atman]. Orquesta Sinfónica de Galicia / José Ramón Encinar. COL LEGNO WWE 1CD 20044 (2003).
- Isaac Albéniz. Iberia* [orquestraciones de F Guerrero]. Orquesta Sinfónica de Galicia / José Ramón Encinar. GLOSSA GSP 98006 (2007).
- Chamber Music* [Concierto de cámara, Delta Cephei, Vāda, Ars Combinatoria, Anemos C, Hyades]. Grup Instrumental de València, Pilar Jurado y Jacqueline Squarcia (sopranos) / Joan Cerveró. ANEMOS C33001 (2009).